

أدب وثقافة

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية



ديسمبر ١٩٩٩
العدد ١٧٢

♦ **مجلدى حسنين : ناصية القلب الأخضرانى** ♦
جولتر جراس : الطلبة الصحفي وطلبة نوبل / السينما
الإسرائيلية : الفلسطينيين ويهود الشرق / ألف عام
من عدم تحرير المرأة / كتابة أصلا ن ومعرفته /
الواقعية والقومية عند السجيني / رسالة إلى إنجي أفلاطون /

♦ **كشاف (أدب ونقد) ١٩٩٩** ♦

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الموحد / ديسمبر ١٩٩٩
رئيس مجلس الإدارة:

د. رفعت السعيد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمى سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عبادة

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان / صلاح السروى / طلعت الشايب

غادة نبيل / كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكى / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى /

د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميث

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف الفنان:

محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف: بورتية « مجدى حسنين »

للفنان جمال حسنين

الرسوم الداخلية للفنان: يونس البحر

(طبع شركة الأمل للطباعة والنشر).

أعمال الصف والتوضيب الفنى: نسرین سعید ابراهيم

مؤسسة الأهالى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب /

الأهالى» القاهرة- ت ٢٩/٢٨ / ٥٧٩١٦٢٧ فاكس: ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولار

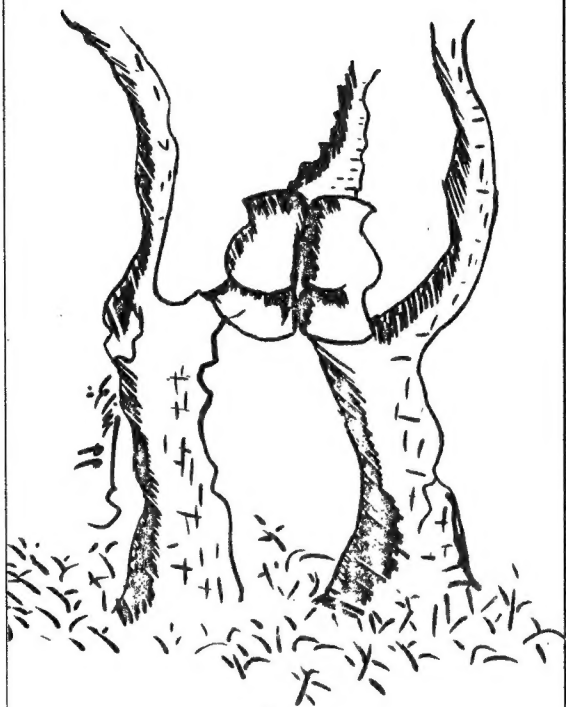
للغرد- ٦٠ دولار للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار

باسم الأهالى -مجلة أدب ونقد.الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها

سواء نشرت أم لم تنشر.

المحتويات

- * أول الكلام: مجدى / فريدة النقاش / ٥
- السينما الإسرائيلية : الشرق و الغرب وسياسات التمثيل . تأليف : إيللا شوهات
- ترجمة : أحمد يوسف / سينما / ٩
- لافقر ولاقهر / شعر / ملك عبد العزيز / ٢٥
- قصاص مقصود وشخص غير مقصود / نقد / د. صلاح السروى / ٢٧
- * الديوان الصغير: ناصية القلب الأخضرانى . قصص من مجدى
- حسين / ٣٣
- كتابة أصلان ومعرفته / نقد / سمير اليوسف / ٦٥
- * جر شكل :
- ألف عام على عدم تحرير المرأة / جر شكل / غادة نبيل / ٧٥
- حبة فوق و حبة تحت / جر شكل / ماجد يوسف / ٨٣
- من " كرداسة" إلى " كلوت بك" / جر شكل / مصطفى عبادة / ٨٧
- تحية إلى فاروق جويدة / جر شكل / حلمى سالم / ٩١
- * الملامح الشعبية - القومية فى واقعية جمال السجيني - تأليف أناتولى بوجدانوف
- ترجمة: أشرف الصباغ/ فن تشكىلى/ ٩٣
- * غوتترغراس : من طيلة الصفيح إلى طيلة نويل / طلعت الشايب / مقال / ١٠٣
- غربة الحدائة / نقد / أحمد الشمالان / ١١٤
- المرأة الإسرائيلية فى المسرح العبرى / مسرح/ كمال القاضى / ١٢١
- رسالة إلى النجى أفلاطون / رسالة / شعبان يوسف / ١٢٦
- ادوارد سعيد بين الشرق والغرب / ندوة/ رندا أبو الذهب/ ١٣٠
- شاب من الجهير يتندم/ شعر/ غسان زقطان / ١٣٤
- اجتماع/ قصة / إيهاب دكرورى / ١٣٦
- فارس على جواد من طين/ قصة / محمد رفاعى / ١٣٨
- تعويض / قصة / أحمد الشريف / ١٤٠
- أول الباسطة / شعر / حمدى عبد العزيز / ١٤٣
- كشاف " أدب ونقد" لعام ١٩٩٩ / إعداد: مصطفى عبادة / ١٤٥



أول الكلام : مجدى

لماذا يلاحقنا الموت بهذا العناد والتصميم ويختطف منا الأشد حساسية الطبيب الجميل «مجدى حسنين» الزميل والابن والقاتل والإنسان لأعود من رحلة طويلة لخارج البلاد فأجد صورته فى الصفحة الأولى فى الأهالى ولا أصدق أنه قد رحل وأظن أنادى كل زملائى .. تعالى يا «مجدى» خذ يا مجدى ، وأناديه أين أنت يا مجدى وكأنه عنادى أنا فى مواجهة الموت السافل..

سوف نبكى طويلا .. فلم يكن ذلك الولد الجميل عاديا يأتى إلى الدنيا ويمضى بلا أثر دون أن يشعر به أحد، كان عاصفة مكتومة من الأفكار والأحلام والرؤى التى لم يتوافر له الوقت لإنضاجها وإهدائها للحياة وإضاءة ذلك الواقع المر الذى أجهده الصراع ضده ، كان يصارع من أجل لقمة العيش مثل الغالبية العظمى من أبناء جيله الذين أحبوا الثقافة واختاروا الصحافة مهنة، فالكتاب الروائى أو الشاعر أو المفكر الناقد فى بلادنا لا يستطيع أن يعيش بعد من نتائج قلعه ، وهناك روائيون وشعراء ومفكرون قدموا للحياة الثقافية ما يزيد على العشرين كتابا لكنهم لا يستطيعون مع ذلك أن يعيشوا على الكتابة ولايد لهم من مهنة أخرى يعيشون منها ، وغالبا ما تكون الصحافة هى الأقرب إليهم إذا لم يكونوا أكاديميين .

وأوضاع الصحافة فى مصر ليست خافية على أحد سواء من ناحية تكبد الصحفيين فى المؤسسات القائمة بالفعل والتزام غير الصحى بينهم إضافة إلى الوساطة والمحسوبية وأحيانا الرشوة ،وهى جميعا عوامل تلعب أدوارا ليس نادرا ما تكون حاسمة فى الصعود والهبوط بل وحتى فى مجرد إتاحة الفرصة الأولية للعمل فى هذه المؤسسات التى تصل ميزانياتها إلى مليارات الجنيهات وتسيطر عليها الحكومة ليكون الولاء السياسى لها مطلبا ضمنيا .

أما عن العمل فى أجهزة الاتصال الجماهيرى المرئى والمسموع فإن الفرص أيضا ضيقة رغم الاتساع اليومى للتقنيات والمحطات لأنها شأنتها شأن العمل فى الصحافة تحتاج بدورها لوساطات صغيرة أو كبيرة وتخضع للهيمنة الحكومية أو هيمنة النفط سيان .

وتلعب القيود على الصريات التى تصل أحيانا لأد الخلق دورا فى حياة المشفقين الذين اختاروا أن يتواصلوا مع مجتمعهم عبر الكتابة ورفضوا

الارتزاق أو اللعب على الحبال أو المشى مع الرائح النفطى حيث تتسع إلى ما لا نهاية مساحة التعبير بينما تضيق حريته إلا هى نقد الآخرين..

هكذا تعذب «مجدى حسنين» طويلا قبل أن يحصل على مكان فى جريدة «الأهالى» التى تعجز لأنها أسبوعية ولأنها فقيرة - عن استيعاب عمالة صحفية واسعة وقبل أن يعين رسميا كمحرر فى «الأهالى» ليحصل على عضوية نقابة الصحفيين عمل سكرتيرا لتحرير «أدب ونقد» وكانت لنا سنوات من التعاون البناء والحنون ، ونشر أول قصصه على صفحات المجلة وكان فخورا بذلك، ولكنه لم يستطع أن يواصل العمل معنا بهذا الأجر التافه هو صاحب الأسرة المكونة منه مع «حنان» و«محمد» و«منة» ، ورأس القسم الثقافى فى «الأهالى» وأخذ يرسل بعض الصحف العربية خاصة صحيفة «القدس» التى تصدر من لندن لكى تواصل أسرته حياة لائقة وبقي مع ذلك يسكن فى «قليوب» فى محافظة القليوبية بالقرب من القاهرة يخرج من بيته فى أول النهار ليعود إليه فى آخر الليل مجهدا ، وإننى لاتساءل كيف وجد الوقت ليكتب هذه القصص الجميلة التى اخترناها «للديوان الصغير» فى هذا العدد..

هذه سيرة عابرة «لمجدى» صديقنا الجميل الذى رحل ولكنها ليست نادرة بل أكاد أقول إنها سيرة جيله من البنات والصبيان- فأنا فى الحقيقة لا أستطيع أن أراه إلا ابنى الوديع- هذه السيرة المرة التى يلعب الاهدار والتبديد فيها الدور الرئيسى ، ومن يديرنا لعل التلوث الهائل الذى يلف مصر معنويا مادياً قد عجل بقدرة إذ يقول الاخصائيون أن هناك كل عام أحد عشر ألف حالة أزمات قلبية حادة ، وتسعة آلاف حالة موت مبكر تحدث فى مصر كل عام بسبب تراكم التلوث، فهل كان «مجدى» واحدا من ضحايا الاحباط والسحب السوداء التى ظلت العاصمة وما تزال تظللها بين الحين والآخر . أى واحدا من ضحايا سياسات العجز والهوان . وتقييد حريات الشعب.

لن ننسك يا مجدى .. لن ننسك..

كثيرا ما نقول لأنفسنا ذلك حين يرحل عزيز لكنك لست عزيزا عابرا.. فالعابرون كثرون.. أقول لك شيئا .. مضى فى هذا العام تحديدا فى ٢١ أكتوبر منه ثمانية وعشرون عاما منذ موت شقيقى وصديقى القاصر «وحيد النقاش» الذى عاش بيننا كنسمة عذبة حانية، ولا يمضى أبدا يوم واحد دون أن أتذكره حتى ليخيل إلى أنه الآن.. حالا .. فى لحظة شوق غامر سوف يطرق الباب ويدخل يهدىنى ابتسامته الحانية وفى عينيه اللتين يخيل لك من شدة صفائهما وعمق خضرتهما أنهما مغرورقتان دائما وأبدا بالدموع فيهما سؤال .. وأقول لنفسى

« لعلنى جننت »

فيا أيها الحزن مهلا..

أنقل عن قصتك حديث « الحجرات المترية ».

« أخذته من يده ، وقدمته للذين تحبهم

وقالت لهم :

هو ذلك زرقة الجبل ساعة المغيب ، دفء الكتفين من برد الصيف ، رذاذ سماء القاهرة ليلة رأس السنة ، مولد السيدة ، كوب البرتقال تحت كوبرى غمره ، شفاء الوجع وصبر السنين .. »

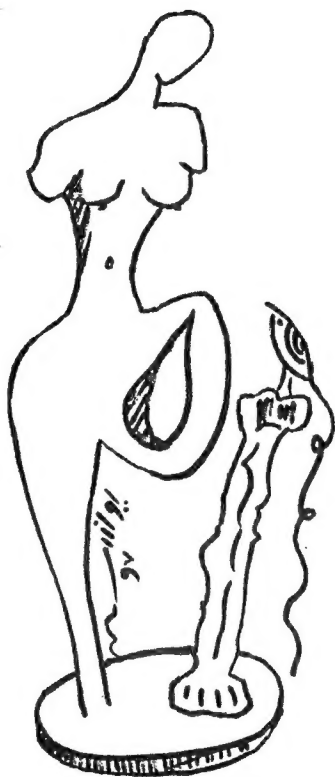
هو ذا « مجدى » الحاضر أبدا رغم أنف الغياب وسيظل حاضرا ، واحدا من أبناء جيل جرى تهميشه بقسوة بالغة ظل يحلم بالتححر الوطنى بعد كل الانكسارات ويرى فى إسرائيل عدوا شرسا رغم كل المساومات ، ويكافح من أجل العدل رغم توحش الرأسمالية وهجوم الطفيليين الكاسح ، يتجرب أطفالا ويحلم لهم بغد أفضل فى مجتمع حر ، لكنه يرى كل أطفال الوطن أطفاله .. يرفض أخلاقيا أن ينفمس فى الأنانية الشائعة رغم أنه كان مضطرا دائما للدخول فى سباق .. سباق مع من ؟ .. مع الزمن ، مع الغظاظاة والقبح والسطحية والتفاهة لا ليحاربها وإنما ليتغلب عليها ليفضحها وليسهم فى إرساء قيم جديدة إنسانية عادلة وجميلة .

هكذا اختار النضال فى صفوف حزب التجمع منذ تفتتح وعيه ، وكان عضوا نشيطا فى محافظة القليوبية التى جاء منها « خالد محبى الدين » رئيس الحزب ، وأخذ فى فترات الركود والترهل ينسحب إلى داخل نفسه ويلوذ بالكتابة الأدبية منصتا لقلبه العامر بأشواق التغيير والجمال .. عارفا بأن المسافة الضرورية بين السياسى والثقافى ليست تبريرا لتخليص الثقافى من السياسة ، فهناك ثقافة محافظة تقليدية ورجعية وثقافة جديدة تقدمية وديمقراطية تتصارعان وفى الحالتين تلعب الثقافة فى العمق دورا سياسيا ، لكن الفلسفة البراجماتية والاتجاهات الذرائعية السائدة أسهمت فى تشويه الوعى وتزييفه حول الدور السياسى للمثقف مباشرة كان هذا الدور أو غير مباشر وظل مجدى منغيا مثله مثل كل الذين اختاروا بقلوبهم حتى قبل عقولهم أن يهبوا حياتهم لمشروع التقدم والعدل ، ومثل آلاف الموهوبين فى وطن يأكل أبناءه الخالصين الطيبين ويهدر إمكانياتهم بينما يطلق حكامه الشعارات الجوفاء ويصدقون دعايتهم ..

الخرارة إذن أعم وأشمل من مجرد فقدان عزيز أحبناه ..

فوداعا يا مجدى .

فريدة النقاش



كتب

السينما الاسرائيلية

الشرق/ الغرب، وسياسات التمثيل (١)

تأليف: إيللا شوهات

ترجمة وعرض : أحمد يوسف

مقدمة:

لأن إسرائيل تقف على أرض من الصراعات والتناقضات بين العديد من الثقافات واللغات والتقاليد ، فإن السينما الإسرائيلية ذاتها تجسد هذه الصراعات والتناقضات التي تدور بين الطبقات الاجتماعية المتصارعة ، كما تدور بين التيارات السياسية والأيدولوجية المتشابهة . إنه الصراع الذي يتأثر في الجانب الأكبر منه بالمواجهة بين إسرائيل والعرب بشكل عام ، وبين إسرائيل والفلسطينيين بشكل خاص ، لكنه الصراع الذي يتأثر أيضا بالتوترات بين اليهود السفارديم ذوي الأصول الشرقية ، واليهود الاشكناز المنحدرين من أصول عرقية غربية ، وهو الصراع بين ما هو ديني وما هو دنيوي ، وبين « اليسار » و « اليمين » ، فالجتمع الإسرائيلي والسينما الإسرائيلية يتسمان في جوهر وجودهما بالتناقض في المشاعر والأفكار والتوجهات ، فعلى الرغم من أن إسرائيل تقع من الناحية الجغرافية في الشرق ، فإن الهاجس السياسي المستحوز عليها يظل دائما متوجها في اتجاه الغرب . وعلى المستوى السياسي ، قد ينظر البعض إلى إسرائيل على أنها « وطن » ولذته إحدى حركات التحرير (تحرير اليهود بشكل عام ، واليهود الغربيين بشكل خاص) ، إلا أن الحقيقة أنها لا تشبه أبدا أيها من حركات تحرير دول العالم الثالث ضد الاستعمار ، فوجودها نفسه ليس إلا نوعا من الاستعمار ، وهي منذ ولانتها تعيش في تحالف دائم مع الغرب ضد الشرق ، لأن الفلسفة الصهيونية التي تتبناها تقوم في جوهرها على إنكار الشرق ، وإنكار شرعية حركة تحرير أخرى حقيقية ، هي حركة التحرير الفلسطينية . وإن هدف هذا الكتاب هو تقديم تفسير نظري ونقدي متماسك ، من منظور الصراع بين الشرق والغرب ، أو بين العالم الثالث والعالم الأول ، داخل تاريخ السينما

الإسرائيلية، ولقد حاولت أن أتعقب هذا التاريخ بدءاً من تلك الأفلام القليلة الأولى التي تم إنتاجها في فلسطين عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، عندما بحث كل من الأخوين لومبير، وإيسون، بالمصورين السينمائيين لتصوير شرائط «غرائبية» من الأرض المقدسة، وعبر المحاولات الأولى للرواد السينمائيين اليهود (مثل ناثان أكسيلورد، وباروخ أجاداتي) الذين صنعوا أفلاماً تسجيلية وجرائد سينمائية في العشرينات والثلاثينات، وحتى ولادة سينما حقيقية بعد إعلان تأسيس دولة إسرائيل في عام ١٩٤٨.

وفي الحقيقة فإن السينما الإسرائيلية ليس لها كيان كبير من ناحية عدد الأفلام، فإنتاج الأفلام الروائية يتراوح حول مستوى العشرة أفلام كل عام عبر العقود الماضية، ومع ذلك فإن هذه الأفلام تشكل طيفاً واسعاً من طرق المعالجات السينمائية، والتي تبدأ بالطموح في تقليد الأسلوب الهوليوودي مثلما هو الحال في أفلام مناحم جولان، وتنتهي بالأفلام الجادة ذات التكاليف المنخفضة لمجموعة «كايتز» أو «السينما الإسرائيلية الشابة». كما أن هذه الأفلام - عندما ننظر إليها كأنماط سينمائية - تغطي مجالاً كبيراً بين ما أسميه الأفلام «الوطنية البطولية» التي تدور حول تأسيس الدولة والدفاع عن بقائها، وعبر الأفلام التجارية الناجحة من نمط «الكعكة اليهودية» (البوريكا)، التي لا تنال ثناء نقدياً كبيراً لأن النقاد ينظرون إليها باعتبارها كوميديات وميلودرامات عاطفية، وحتى الأفلام ذات الطابع الشخصي الذاتي، التي تتسم أحياناً بالوعى السياسي والاجتماعي داخل حركة «السينما الإسرائيلية الشابة».

لكن دراستي للسينما الإسرائيلية - في كل تنويعاتها - تنصب دائماً في اتجاه الموضوع الرئيسي لها، وهو المواجهة السياسية والحضارية بين الشرق والغرب. وإن منهجي التحليلي يحمل الكثير من التأثير بالمنهج الذي يقف ضد النزعة الاستعمارية بشكل عام (وهو المنهج الذي يتجسد في معالجات فرانز فانون، وإيميه سيزار، وألبير ميمى)، لكن منهجي قد تأثر على نحو خاص بإسهام إدوارد سعيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه في مثل هذه المعالجة، وخاصة في تحليله النقدي لنزعة «الاستشراق» التي تقوم من خلالها الحضارة الغربية بقبولبة «الشرق» منذ فترة ما بعد التنوير، فالنزعة الاستشراقية تنظر إلى الشرق كمجموعة من السمات والصفات التي لا بد أن تنتهي دائماً لصالح الغرب و ضد الشرق، لكي تبرر تفوق الغرب وممارساته العدوانية. لذلك فإن هذا الكتاب يهتم بتلك النظرة التي تجعل من الاستقطاب بين الشرق والغرب في السينما الإسرائيلية وسيلة لإنتاج وإعادة إنتاج الأفكار حول تقدم وعقلانية وتفوق وإنسانية أحد هذين القطبين، وهو بالطبع اليهود الغربيون، بينما يكون التخلف والنقص والدونية والانحراف والخروج عن المألوف من نصيب الطرف الآخر، والذي هو بالضرورة الفلسطينيون واليهود الشرقيون.

وبالطبع ، فإن هذه الثنائية بين الشرق / الغرب تتسم بالتبسيط الساذج والانتهاز إلى نتائج مضللة ، فإن من السهل على البعض أن يقعوا في إغراء المفهوم السطحي الضحل حول الشرق ، وتطبيق هذا المفهوم على كل المسلمين والعرب والعالم الثالث . لكن من جهة أخرى فإن اليهود أنفسهم قد يصبحون معرضين لهذه النظرة الثنائية التلقائية ذاتها ، فالصهيونية السياسية تحمل معها تناقضا أصيلا ، وهى أنها تبشر بنهاية الشتات (الدياسبورا) ، وحيث تزعم أن كل اليهود سوف يجدون خلاصهم فى الشرق ، ليقعوا هناك دولة تتجه آيديولوجيا وسياسيا بكل طاقاتها فى اتجاه الغرب .

لذلك فإن هذا الكتاب يهتم بالاستخدامات السياسية لتجسيد هذه الثنائية بين الشرق / الغرب ، والتي تمارس تجلياتها داخل السياق التاريخي والثقافي والسياسي والاجتماعي ، أو بكلمات أخرى سياسات التمثيل ، لهذه الثنائية . وإن كلمة « التمثيل » فى حد ذاتها لها دلالاتها السياسية والجمالية ، فلقد تم إنكار حق الفلسطينيين فى « التمثيل الذاتى » لأنفسهم ، وحيث إن الصهيونية - كما تجسدها إسرائيل - تحتكر لنفسها الحق فى الحديث عن فلسطين والفلسطينيين ، فإن الفلسطينيين (داخل إسرائيل) يجدون أنفسهم عاجزين عن تمثيل ذاتهم على المسرح الدولى ، وهو الأمر الذى ينطبق بشكل ما على اليهود الشرقيين داخل إسرائيل ، فهم قد لا يواجهون سياسات قمعية قاسية كذلك التى يواجهها الفلسطينيون ، لكنهم بدورهم لا يستطيعون ممارسة حقهم فى التعبير عن نواتهم وتمثيل أنفسهم . فداخل إسرائيل ، وعلى مستوى الرأى العام العالمى أيضا ، يصبح الصوت المسيطر والمهيمن هو صوت اليهود الأوربيين بينما يتم قمع أو تجاهل صوت كل من الفلسطينيين واليهود الشرقيين .

ويمكن النظر إلى هذا التناقض من زاوية أخرى ، من خلال المواجهة بين العالم الثالث / العالم الأول ، فعلى الرغم من أن إسرائيل لا تعد بأية حال بلدا ينتمى إلى العالم الثالث ، فإن هناك سمات تجمعها مع هذا العالم . فعلى مستوى التوزيع السكانى ، يشكل الفلسطينيون عشرين بالمائة من السكان ، بينما يشكل اليهود الشرقيون حوالى خمسين بالمائة ، وهم اليهود القادمون - لا يزالون يحملون فى ذاكرتهم بقايا تراث - من بلاد مثل المغرب والجزائر وتونس ومصر والعراق وإيران والهند ، والتي ما يزال ينظر إليها حتى اليوم على أنها من بلاد العالم الثالث . وبهذا فإنه يمكن القول إن سبعين بالمائة من السكان داخل إسرائيل ينتمون إلى العالم الثالث لذلك فإن الهيمنة الغربية داخل إسرائيل هى نتيجة لتمييز أقلية عديدة تقوم اهتماماتها ومصالحها على إنكار ارتباط إسرائيل بالشرق أو العالم الثالث .

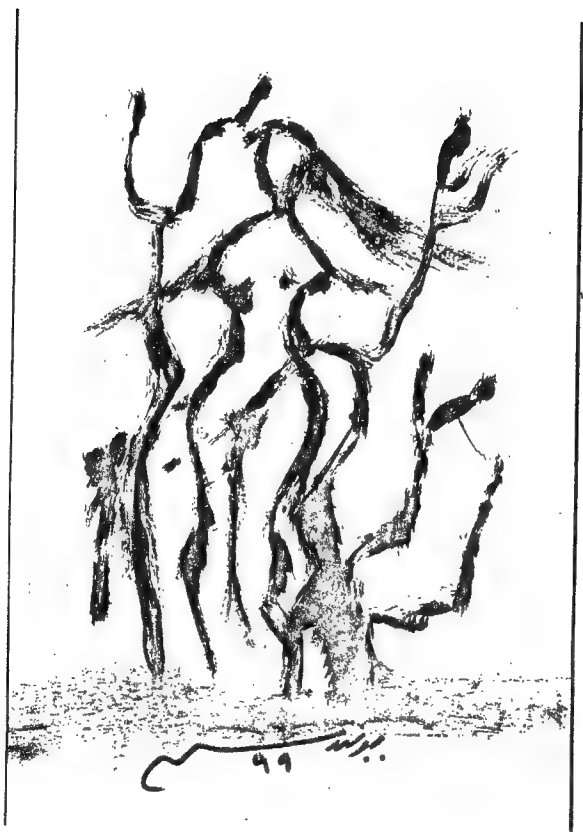
من ناحية أخرى ، فإن وضع السينما فى إسرائيل يشبه إلى حد كبير وضعها فى بلاد العالم الثالث بحيث أنها تحاول فى الوقت الراهن الخروج من إطار السينما

«الأسطورية» التي تدور حول الأساطير المثالية لتأسيس الدولة ، إلى نوع من التعدد والتنوع داخل الصناعة السينمائية . ومع ذلك فإن صناع الأفلام والنقاد يتحدثون دائماً كما لو أن صناعة السينما الإسرائيلية تتخذ مرجعيتها من الصناعات السينمائية ذات البنى التحتية المتقدمة والتاريخ الطويل ، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة . بالإضافة إلى أنه ليس هناك وجود حقيقي في السينما الإسرائيلية لتلك النزعة التي تجدها في سينما العالم الثالث ، التي تحاول الانفصال عن النمط الهوليودى فى الإنتاج والجماليات والظنرة السياسية.

لذلك فإن النوعى بالموقف المعقد داخل إسرائيل للتناقض بين الشرق / الغرب . والعالم الثالث / العالم الأول ، هو أمر جوهري لتحليل أسئلة مهمة مثل الكيفية التي يتم بها تمثيل الصراع العربى الإسرائيلى فى السينما ، وكيف تطور هذا التمثيل عبر العقود ، وإن بعض الأفلام المبكرة مثل «عمود النار» (١٩٥٩) ، و«التل ٤٢ لا يجيب» (١٩٥٥) ، تجسد روحاً وطنية مصطنعة تتجاهل تلك التناقضات الكامنة بحيث تصور الإسرائيليين كأبطال هند العرب المجردين من الإنسانية ، بينما تجد أفلاماً متأخرة مثل «الخماسين» (١٩٨٢) و«رفاق السفر» (١٩٨٢) لا تلجأ إلى تلك الثنائية للصراع بين الخير والشر ، وإنما تصور صراعاً معقداً بين جبهات متعارضة لا تخلو أى منها من النزعة الإنسانية . فى الوقت ذاته فإن «الشجيع» الإسرائيلى الذى جسده الأفلام الأولى قد تراجع ، ليفسح الطريق فى بعض الأفلام الأخيرة ، مثل «قوات المظلات» (١٩٧٧) و«البندقية الخشبية» (١٩٧٩) و«جنود الليل» (١٩٨٤) لبطل يجسد فى شخصيته بعض الظلال الدرامية للقوة والضعف ، وتنطبع عليه الملامح السلبية للحياة العسكرية.

وإن من القضايا الأساسية التى يدور حولها الكتاب مسألة التمثيل السينمائى لليهود الشرقيين ، الذين يمثلون أغلبية السكان اليهود فى إسرائيل ، والصلة بين الطريقة التى يتم تمثيلهم بها ، وتلك التى يتم بها تمثيل «الشرق الآخر» (الفلسطينيين) . وفى الحقيقة فإن اليهود الشرقيين - حتى عندما تراهم موجودين على الشاشة - يجسدون نوعاً من الغياب ، الذى يعكس بدوره طبيعة بناء المجتمع الإسرائيلى نفسه ، حيث يتم إقصاؤهم بشكل واضح ومتعمد عن الصورة ، وهو ما يعبر فى النهاية عن الوضع المندنى الذى ينظر به اليهود الغربيون إليهم فى سلم الطبقات الاجتماعية.

وليس هناك من مفر من أن نستخدم فى مثل هذا التحليل مصطلحات سياسية ، فعلى الرغم من أنه يمكن التأكيد على أن كل الأفلام - فى أية سينما - هى أفلام سياسية على نحو ما ، أو أن لها بعداً سياسياً بشكل أو بآخر ، فإن كل الأفلام الإسرائيلية بالضرورة ، وبطبيعة وجودها ، أفلام سياسية . ولذلك الأمر أسباب عديدة ، فأولا وقبل كل شئ ، فإن تأسيس إسرائيل كدولة - على عكس معظم الدول



الأخرى -كان نتيجة لاضفاء شرعية القوة على أيديولوجيا سياسية هي الأيديولوجيا الصهيونية ، ولم يكن تأسيس الدولة نتيجة لتطور تاريخي متراكم عبر القرون . وإن الجدل الذي صاحب تأسيس دولة إسرائيل ما يزال في الذاكرة الشخصية والتاريخية لصناع الأفلام (ولكى يكون الأمر أكثر وضوحا ، قارن ذلك بالذاكرة الشاحبة لمعلم الانجليز أو الأمريكيين حول «الماجنه كارتا» أو «إعلان الاستقلال» للذين أصبحا ينتميان إلى تاريخ بعيد) .من ناحية ثانية ، فإن وجود دولة إسرائيل ككيان مستقل كان نتيجة لصراع شديد التعقيد حول امتلاك السلطة والأرض فكما يقول إدوارد سعيد فإن «التحرير القومي لليهود» قد أقام وجوده على «أنقاض» وجود قومي «آخر» . وإننى أرجو أن أُنصح فى أن أقضح تلك النزعة الأسطورية فى الصهيونية ، بقدر ما أرجو أن تُكشف عن وجهها الآخر ، عدما أجعل الصمت يتكلم ، ويتنطق بالمسكوت عنه فيها .

وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يهتم فى جانب منه بمسألة «صورة» الفلسطينيين واليهود الشرقيين داخل السينما الإسرائيلية فقد حاولت فى منهجى أن أتجنب الوقوع فى فخ الصورة الأحادية التى تركز على الجانب الإيجابى أو السلبي وحدهما من الشخصيات السينمائية الروائية . فاللغة السينمائية لا يمكن اختزالها إلى الشخصية أو الصورة ، كما لا يمكن تجاهل كل الدلالات الأيديولوجية المتضمنة فيها ، بل إن من الممكن الوصول إلى حقيقة الشخصيات أو الصورة السينمائية ليس فقط عندما تركز على العناصر الموجودة فيها ، وإنما على العناصر «الغائبة» التى تم حذفها منهما . كما أننى أوليت اهتمامى لمسألة توزيع الأدوار على الممثلين ، فيما يخص قضية «التمثيل الذاتى» ، فى محاولة لاكتشاف الدوافع الحقيقية وراء أمور قد تبدو ثانوية ، لكنها فى حقيقتها جوهرية مثل أداء الممثلين اليهود الغربيين لشخصيات اليهود الشرقيين ، بينما يقوم الممثلون الشرقيون بأداء أدوار الشخصيات العربية .

وليس من أهداف هذا الكتاب أن أقدم ترجمات لحياة المخرجين الإسرائيليين وأعمالهم الذاتية ، ولا أن أمتنع الثناء أو أكيل الهجاء لهذا المخرج أو ذاك ، ولكن هدفى هو أن أقدم تحليلا نظريا ومنهجيا لتاريخ السينما الإسرائيلية . ولكى أكون أكثر تحديداً ، فإن تناولى يقف على أرض تحليل «النص» السينمائي ، فالأفلام ليست مجرد انعكاس للحظة تاريخية أو سياق اجتماعى ، ولكن الأفلام -كما يقول كريستيان ميتز- هى نص يحتوى على ثغرات تشارك السينما فيها وسائط فنية أخرى (مثل البناء السردى ، والشخصيات ، ووجهة النظر التى يتم من خلالها السرد) ، بالإضافة إلى ثغرات ثقافية وأيديولوجية (مثل مسألة «الهوية اليهودية» ، وأسطورة «جيل الصابرا» ، وما يعنيه مصطلح «إرهابى») . لذلك فانه لا يمكنك أن تفضل -على سبيل المثال -بين حجم الشخصية على الشاشة والزمن الذى تحتله من أحداث الفيلم)

وما يترتب على ذلك من تعاطف المتفرج أو عدم تعاطفه مع هذه الشخصية) ، وبين الوضع الاجتماعي لهذه الشخصية في الواقع . ويمكنك عندئذ أن تعرف السبب وراء منح هذه الشخصية أو تلك ميزة اللقطات القريبة (الكلوذ أب) ، ولماذا يتم إقصاء شخصية أخرى إلى خلفية الكادر أو الأحداث ، ولماذا تصبح شخصية هي «الفاعل» ، بينما شخصية أخرى هي «المفعول به» ، فالسياسة وجماليات السينما لا ينفصلان أبداً ، مثلما لا ينفصل النص السينمائي عن السياق التاريخي الذي يظهر فيه.

من جانب آخر ، يعتمد منهج الكتاب على المقارنة بين الأفلام والنصوص السينمائية ، وبعضها البعض ، أو بين الأفلام والنصوص غير السينمائية (الأدبية أو السياسية) التي مارست تأثيراً عليها . لهذا فإن عديداً من الأفلام التي يتناولها هذا الكتاب يمكن النظر إليها على أنها نصوص «صهيونية» ، ليس فقط لأنها تترجم الأفكار الصهيونية على نحو سينمائي بصري (على سبيل المثال ، فالصهيونية تزعم أنها تجعل الصحراء تزدهر بالزهور ، وهو ما قدمته بعض الأفلام الإسرائيلية على نحو حرفي) ، وإنما لأن هذه الأفلام هي في جوهر وجودها ترجمة شديدة الوفاء للأفكار الصهيونية.

من جانب ثالث ، فإن منهج التناول في هذا الكتاب يعطى أهمية لإدراك العلاقة بين النص السينمائي والسياق التاريخي ، فالأفلام تتغذى على الثقافة السائدة وتتشكل بواسطة التاريخ وتتأثر بالأحداث . وإن الحاجز الذي يقيمه البعض بين النص والسياق أو بين «الداخل» و«الخارج» ، هو حاجز مصطنع ، لذلك فإن من المهم رؤية السينما الإسرائيلية في سياقها بكل أبعادها التاريخية والاقتصادية والثقافية ، وهو ما يفسر الدور المتزايد للدولة في توجيه أو دعم الصناعة السينمائية ، أو تأثر الأفلام الإسرائيلية بالأحداث الجارية ، لذلك فإنه يمكن فهم النزعة الذاتية التي ظهرت في أفلام السبعينات والثمانينات ، وقدمت أبطالا لا منتعنين يشعرون بالحصار والوحدة على أنها تعبير مجازي أو رمزي ، ليس فقط من الإحساس (المتوهم غالباً) من جانب المخرجين الإسرائيليين بالهامشية ، ولكنه أيضاً تعبير رمزي عن إحساس سياسي ينتاب المجتمع الإسرائيلي كله بالعزلة المتزايدة عن العالم . وإن الظهور المتكرر للقطعة البحر في نهاية العديد من الأفلام ، مثل «مساء القطط» (١٩٧٢) ، أو «البندقية الخشبية» أو «ترانزيت» (١٩٨٠) يرمز إلى الرغبة الكامنة في هروب هذا المجتمع عبر البحر إلى «الغرب» الأكثر تعاطفاً.

وإن هذه العلاقة بين النص السينمائي والسياق التاريخي تظهر جلية في لجوء السينما الإسرائيلية إلى أسلوب الاستعارة والمجاز والحكايات الرمزية . فالأفلام «الوطنية البطولية» من تاريخ هذه الصناعة تمثل حكايات رمزية تعليمية ، توجه كل اهتمامها إلى صياغة صريحة وواضحة للأفكار- الصهيونية ، من خلال شخصيات مثالية ذات بعد واحد ، وأحداث نمطية تتيح المنطق المحسوب بدقة لكي يوحي للمتفرج

الإسرائيلي بضرورة الالتزام بالقضية الصهيونية . وبالمثل، فإن ظهور أفلام «الكعكة اليهودية» (البوريكا) الكوميدي كان إشارة رمزية ، متوارية أحياناً ، وصريحة أحياناً أخرى ، للصراعات والتوترات العرقية ، والإيحاء بإمكانية التوفيق بين الجذور العنصرية المختلفة للطبقات في المجتمع الإسرائيلي ، بحيث ترى قصة حب بين بطل وبطلة ، يأتي كل منهما من أصل مختلف ، لكن اجتماعها في النهاية ، وبعد العديد من التعقيدات الميلودرامية والمواقف الكوميديّة ، يمثل رمزاً للربحية في إنهاء التوترات العرقية وخلق تجانس اجتماعي .

وفي النهاية ، فإن منهج هذا الكتاب يولي اهتماماً بالمتلقى أو المتفرج ، فمن المؤكد أن التجربة السينمائية تتأثر بالضرورة بالوعي الثقافي والسياسي للمتفرجين ، الذين يتأثرون بدورهم بالسياق التاريخي في قضايا مثل معنى الوطنية ، أو الأصول العرقية والصراع الطبقي ، والعلاقة بين الرجل والمرأة داخل البناء الاجتماعي . وإن المضمون الأيديولوجي لأي فيلم يتوجه به صناع الأفلام بالضرورة إلى المتفرج من خلال اللغة السينمائية ، والمتفرج الإسرائيلي ليس كائنًا مصمماً ومجرّداً ، وإنما هو إنسان متعدد بعينه ، رجلاً أو امرأة ، من اليهود الغربيين أو الشرقيين أو من الفلسطينيين (داخل إسرائيل) ، من طبقة مسيطرة أو أخرى مقهورة . لذلك فإن من الضروري أن يضع المرء في الاعتبار وجود المتفرج ، واحتمال وجود قراءات متعددة للفيلم الواحد تبعاً للوضع الخاصة لكل متفرج ، وهو ما يعني أن السينما الإسرائيلية تظل دائماً - كما تزداد للواقع الحقيقي - أرضاً للصراع السياسي ، والتوترات العرقية في إسرائيل ، بين طرف يمارس القهر ، وطرف يعاني هذا القهر ، وهو ما يعني أيضاً أن الإسرائيليين يمارسون الاحتلال في الأرض ، وفي عالم السينما الإسرائيلية على السواء .

الفصل الأول : البدايات في المستوطنة التعاونية اليهودية

يعود ظهور فلسطين على شاشة السينما إلى السنوات الأولى من ميلاد فن السينما نفسه ، ففي عام ١٨٩٦ قام الأخوان لوى وأوجست لومبير بتصوير لقطات «غرائبية» من ذلك النوع الذي يثير فضول المتفرج في العالم الغربي ، وكان من بين البلدان التي قاموا بالتصوير فيها فلسطين والمكسيك والهند ومصر . كما قام المصورون التابعون لثوماس إيديسون بتصوير لقطات لفلسطين ، ومدينة القدس على نحو خاص ، ولقد كان فيلم لومبير «محطة القطار في القدس» محاكاة لفيلمهما الأول «وصول القطار إلى المحطة» ، كما أن فيلم إيديسون «لنرقص في القدس» (١٩٠٢) يحمل سمات من فيلم سابق له هو «رقصة فاطمة» .

ولقد بدأت العروض السينمائية في فلسطين - كما هو الحال في معظم أنحاء العالم - حتى قبل بناء دور العرض المجهزة ، وكانت الإيطالية كولارا سالفا توري هي أول من قدم عروضاً سينمائية لبعض الأفلام في عدة مدن فلسطينية ، وفي عام ١٩٠٠

وفي فندق أوروبا بالقدس، تمت عروض سينمائية تضمنت فيلم «وقائع محاكمة ديفوس» الذي يحكى قصة محاكمة الضابط اليهودى الفرنسى فى سبتمبر ١٨٩٩، وهى المحاكمة التى اتسمت بنزعة العداء للسامية. وفى السنوات التالية، كان بناء دور عرض سينمائية جديدة فى فلسطين أمراً له علاقة بأهم صناعة سينمائية فى الشرق آنذاك، وهى صناعة السينما المصرية. فقد قام اليهود المصريون فى عام ١٩٠٨، بالمساهمة فى تأسيس «أوراكل» وهى أول دار عرض سينمائية فى القدس، والتى كان يرئسها جمهور مؤلف من مختلف الطوائف الدينية والعرقية المتعددة فى فلسطين. أما فى تل أبيب، فقد كانت البداية على يد أول عمدة للمدينة، ماثير ديزينجوف، الذى كان أيضاً أول مسئول فى المستوطنة التعاونية اليهودية الأولى فى فلسطين يدرك الأهمية الاقتصادية والثقافية لصناعة وفن السينما. فقد سافر ديزينجوف فى عام ١٩١٣ إلى الإسكندرية، ليدرس إدارة المؤسسات المدنية، ودور العرض السينمائية على نحو خاص، وهو الأمر الذى ساعده على أن يؤسس دار العرض الأولى فى تل أبيب فى العام التالى، «والتي كانت تحمل اسم «سينما عدن» ومن جانب آخر، كان الممثل المسرحى والسينمائى الرائد يعقوف دافيدون قد اكتسب بعض الخبرات التقنية والفنية خلال عمله فى الاستوديوهات السينمائية المصرية.

ولقد كانت مصر أيضاً هى مركز توزيع الأفلام العالمية (التي كان أغلبها أفلاماً أوروبية وأمريكية) فى كل بلدان الشرق الأوسط، وعبر مصر كان من الممكن أن يتحقق عرض مثل هذه الأفلام فى فلسطين. وحتى قبل تأسيس أول معمل سينمائى للترجمة إلى العبرية فى تل أبيب، كان أصحاب دور العرض فى فلسطين يطلبون مثل هذه الترجمة من القاهرة، التى كانت المركز الرئيسى للترجمة فى المنطقة، بل إن خدماتها فى هذا المجال وصلت إلى سوق السينما فى الهند.

كما كانت هناك أيضاً علاقات تاريخية بين مصر وفلسطين على مستوى الإنتاج السينمائى، فإن يونا فريدمان - منتج الأربعينيات الذى قدم واحداً من الأفلام الإسرائيلية الأولى، هو فيلم «قرية مؤمنة» - ١٩٥٢ «كان قد اكتسب خبرته الهائلة من خلال شركة الإنتاج الخاصة به فى مصر، والتي قامت بإنتاج أفلام عربية من بطولة نجوم ومطربين كبار مثل حليم عبد الوهاب وفريد الأطرش. (المترجم: هكذا فى النص!! ومن الملاحظ فى هذا الأمر أن محمد عبد الوهاب قد قام بإنتاج وتوزيع أفلامه منذ فيلمه الأول «الوردة البيضاء» - ١٩٣٣ «من خلال شركته الخاصة. وليس هناك بين الوثائق التاريخية المتاحة لدى المترجم ما يشير إلى أن شخصاً يدعى يونا فريدمان كان يقوم بالإنتاج فى مصر).

وفى فلسطين ذاتها، قام شخص عربى من يافا بالاتصال بـناتان أكسيلورد فى عام

١٩٤٤ من أجل تصوير جريدة سينمائية باللغة العربية ، وقد انتهى المشروع إلى إنتاج فيلم قصير حول ملجأ للأيتام ، تم توزيعه وعرضه في مختلف المدن الفلسطينية الكبرى- وفى فترة لاحقة ، تلقى أكسيلورد دعوة من شخص عربى من القدس - بالنياحة عن نفسه وعن شركائه المصريين- لكى يقوم بأخراج فيلم روائى باللغة العربية يحمل اسم «أمنيتى» (المترجم: لا يوجد بين الوثائق المتاحة ما يؤكد وجود فيلم باسم «أمنيتى» ، الذى كتبت المؤلفة اسمه بالعربية بحروف لاتينية . ولعل من المفيد أن نقارن ذلك بما كتبه قاسم حول فى كتابه «السينما الفلسطينية» عن فيلم روائى قصير باسم «أحلام تمققت» ، يصور حرم القدس كدعاية للايتام ، والذى قام بصنعه فلسطينى يدعى إبراهيم حسن سرحان ، استطاع أن يكتسب بنفسه بعض الخبرات فى التصوير والطبع والتحميض والمونتاج والأخراج ، والذى يذكر أنه رفض الاشتراك مع اليهود فى الفيلم ، وصنعه وحده بعد تشككه فى نوايا اليهود). كان السيناريو مبنياً على الحبكة النمطية للميلودراما الاجتماعية ، المختلطة بالأغنيات والرقصات ، وهى الحبكة التى كانت تعتمد عليها معظم أفلام السينما المصرية ، وتدور حول أب وأم ثريين يعارهما ن زواج ابنتهما من شخص فقير ، ويحاولان إقناعها بالزواج من رجل ثرى من اختيارهما ، وحتى ينتهى الفيلم نهاية سعيدة ، فإن العاشق الفقير ينجح فى كسب المال الذى يستطيع به الزواج من محبوبته . ولقد لمس الفيلم أوتاراً حساسة رقيقة فى وجدان المتفرجين العرب ، ففى أحد المشاهد نرى الفلسطينيين يغنون أغنيات حول «بلاتنا الجميلة» ، بينما نرى فى مشهد آخر إحدى شخصيات الفيلم ، الذى يمثل مركز اجتماعيا مهما ، وهو يحضر مؤتمراً قومياً عربياً . ولقد عرض الفيلم- الذى أنجز أكسيلورد تصويره بين نهاية عام ١٩٤٥ وبداية ١٩٤٧ فى العديد من البلدان العربية ، لكنه لم يعرض أبداً فى فلسطين ، بسبب التوتر المتزايد بين العرب واليهود . وبعد صدور قرار الأمم المتحدة بتقسيم فلسطين ، فإن المنتجين العرب فضلوا أخذ نسخة الفيلم السالبة (النيجاتيف) إلى بيروت ، بسبب خوفهم من رد الفعل الجماهيرى الغاضب إذا ما تبين أن الفيلم قام على إنجازة سينمائيون ينتمون إلى الصهيونية.

ومن المؤثر للدهشة أن الصحافة العبرية الجادة ، والمؤسسات الصهيونية أيضا ، كانت تتعامل مع السينما بنوع من التجاهل ، وذلك لأن «السينما لا تلائم العالم الروحى لأرض إسرائيل- وهو الاسم الصهيونى لفلسطين الذى يتعمد الإيحاء بأن له جذوراً توراتية- كما أن السينما لا تلائم اليهودى وأيديولوجيته التى تؤمن بالعمل» . وكان أول شخصية ثقافية مهمة يقدم عرضها صحفياً لفيلم سينمائى هو الكاتب أفيجدور حميدى فى مقال حول شارلى شابلن فى عام ١٩٢٧ ، لكننا لا نستطيع أن

نتحدث عن بدايات حقيقية فى مجال النقد السينمائى إلا مع أواخر الخمسينيات ، خاصة فى مجلة دافيد جرينبيرج « فن السينما » التى استمرت فى الصدور بين عامى ١٩٥٧ و ١٩٦٣ .

بل إن إقامة دار عرض « أوراكل » فى عام ١٩٠٨ أثارت الغضب العام داخل مجتمع اليهود الغربيين (الأشكيנاز) المتطرفين فى القدس ،حتى أن ثلاثة من سكان المستوطنة اندفعوا داخل القاعة وأوقفوا العرض وهم يصبون لعناتهم . (من الغريب أن أحد الأفلام المعروضة كان « قضية دريفوس » كما ظهرت فى عام ١٩١٣ ملصقات دينية تعبر عن الغضب ضد فن « السينما توغراف » الذى يؤدى إلى « الاختلاط الفاجر بين النساء والرجال فى دور العرض » (ما يزال هذا هو الموقف ذاته حتى اليوم فى دوائر اليهود الدينيين المتطرفين ، والذين يتظاهرون فى الوقت الراهن ضد العروض السينمائية التى تجرى فى مساء أيام السبت) . وفى الحقيقة فإن الاستياء من السينما كان يأتى من مصادر أخرى أيضا ، فقد استخدم بعض اليهود عرض الأفلام من أجل جمع المال لأغراض خيرية ، فكتبت إحدى الصحف تهتف تلك العادة باعتبارها لا تعبر عن روح العمل ، لأنها « تكتفى بإلصاق الاعلانات حول عروض سينما توغرافية من أجل العائلات الفقيرة والمرضى ، وجمع الصدقات ، وبهذا فإن العمل الخيرى العام يتم استغلاله دون ضوابط أو رابط . وعندما بدأت السينما الناطقة ، أضافت مخاوف جديدة لدى اليهود من أثرها السلبي على تطور اللغة العبرية ، حين ينصرف الجمهور إلى مشاهدة أفلام ناطقة بلغات أخرى ، مما سوف يؤدى إلى أن الثقافات الأجنبية سوف تفرس اللغة العبرية إلى الأبد » .

على الرغم من ذلك ، فقد كانت البداية فى صناعة السينما داخل المستوطنة التعاونية اليهودية على ارتباط وثيق بتطور النشاط الصهيونى فى فلسطين ، بل إنها كانت فى مستوى من المستويات امتداداً لمثل هذا النشاط ، وهو ما يشكل تفاعلا قويا بين رواد السينما الأوائل ورواد النزعة الصهيونية . فقد قام موشيه روزنبرج بكتابة سيناريو أول فيلم صهيونى فى فلسطين ، وهو فيلم قصير من عشرين دقيقة يحمل اسم « الفيلم الأول عن فلسطين » (١٩١١) ،والذى يصور المواقع اليهودية والنشاطات الصهيونية ، وتم عرضه فى المؤتمر الصهيونى العاشر فى بازيل ، كما قام سينمائيون يهود فى الفترة اللاحقة بصنع أفلام حول تطور الوجود اليهودى فى فلسطين من خلال وجهة نظر صهيونية ، وكانت المنظمات الصهيونية -مثل الوكالة اليهودية ، والاتحاد القيدر الى للعمل (الهستادروت) -تقوم بتمويل هذه الأفلام ، ولم يكن الهدف من ذلك مجرد عرضها فى الداخل ، وإنما فى الأساس عرضها فى الخارج .

لقد نجحت هذه المنظمات الصهيونية فى اصطياح السينمائيين اليهود ، لى يصبحوا أداة فى جهازها الدعائى الضخم ، وهو ما أدى إلى ظهور عدد قليل جدا من الأفلام الروائية منذ بدايات السينما وحتى الستينات ، بينما كان الفيلم التسجيلى

فلسطين يهودية مائة في المائة.

بل إن «مكتب الاعلام الجماهيري» الذي تديره سلطات الاحتلال العسكري البريطانية، دُعا ناثان أكسيلورد لإنتاج أفلام تعليمية باللغة العربية، من أجل تعليم «الفلاحين» العرب طرق الزراعة الحديثة، وطبقاً لرواية أكسيلورد نفسه كان أحد هذه الأفلام عن تربية الدواجن، ظهر فيه بعض سكان المستوطنة اليهود وهم يلبسون «الكوفية» ليقوموا بتمثيل دور الفلاحين العرب.

لقد شكلت الأفلام التسجيلية، الصامتة والناطقة، النماذج الأولى التي خرجت منها السينما الإسرائيلية الروائية، خاصة في تصوير الموضوعات والأفكار الصهيونية على نحو شديد المثالية. وهكذا كانت تتكرر على الشاشة صور المهاجرين اليهود الأوائل وهم يعملون في الأرض، ويمهدون الطرق، ويبنّون المدن، بما يوحي بأن المستوطنة التعاونية اليهودية نجحت في أن «تجعل الصحراء تتفتح بالزهور» في كل النشاطات الزراعية والتقنية والثقافية. (في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وبعد إعلان دولة إسرائيل، سوف تظهر في الأفلام موضوعات جديدة، مثل حركة المقاومة السرية، وإنقاذ المهاجرين اليهود، والدفاع عن اليهود، والدفاع عن الدولة، والهجرة الجماعية، ولم الشمل بعد الشتات). ومن بين هذه الأفلام التسجيلية الأولى فيلم «أرض إسرائيل تستيقظ»، والذي كتبه ويليام توبكيس، الصهيوني الأمريكي الذي كان يعيش آنذاك في فلسطين، وهو الفيلم الذي تم إنتاجه بتمويل من صندوق الدعم اليهودي الوطني. ويعتمد الفيلم على خيط رواي يدور حول سمسار قطن يهودي أمريكي يدعى مستر بلومبيرج، يصل إلى يافا في زيارة قصيرة لمدة يوم واحد، لكنه يبقى شهراً كاملاً عندما يقتنع أن هناك المزيد لكي يراه في هذه الأرض التي تشهد «ميلادها الثاني»، ليطوف سائحاً في البلاد، وفي نهاية الفيلم يكتشف أن له ابن عم في إسرائيل، فيعلن أنه سوف يودعه وداعاً قصيراً، لأنه سوف يذهب لكي يصفى أعماله، ويهود إلى «أرض الآباء».

إن تلك الأداة الدرامية - داخل فيلم تسجيلي - والتي تجسد في بطل أجنبي من العالم الغربي فكانت في فيلم «أرض إسرائيل تستيقظ» وسيلة لمعبور الحاجز بين المتفرج الغربي و«الواقع» الشرقي على الشاشة. (وفي فترة لاحقة، سوف تتطور تلك الحيلة الدرامية لتركيز اهتمام المتفرج على بؤرة معينة في الأفلام الروائية الصهيونية التي تصور العمل الصهيوني بنزعة رومانسية مثالية). وفي العرض الأول للفيلم في القدس (تمت إضافة نص صهيوني احتفالي كتبه الصحفي يهودا مانييس) (الذي سوف يصبح فيما بعد رئيس الجامعة العبرية)، وهو النص الذي ينتهي إلى الربط بين عرض الفيلم في اليوم الرابع من يوليو، وبين تاريخ وفاة

هيرتزل .

لقد تمت ترجمة فيلم « أرض إسرائيل تستيقظ » إلى ثلاث عشرة لغة ، وتم توزيعه عبر العالم كله ، ليصبح من كلاسيكيات أفلام الدعاية الصهيونية ، وحتى بعد إعلان دولة إسرائيل ، سوف يستمر ويتزايد إنتاج الأفلام التسجيلية الخالصة أو تلك التي تستخدم أدوات درامية (الدراما التسجيلية) ، بتمويل وتشجيع من المنظمات الصهيونية بهدف عرضها عروضا غير تجارية داخل إسرائيل من أجل « الأهداف التعليمية والتربوية » ، ولتوزيعها في الخارج عن طريق المؤسسات اليهودية ، خاصة في الولايات المتحدة .

لقد كانت آلية تحويل الصهيونية إلى مثل أعلى في هذه الأفلام التسجيلية -الروائية فيما بعد- تخضع لكل من المنتجين (المؤسسات الصهيونية الممولة) والمستهلكين (المصحفين الصهيونيين والجمهور) ، ولقد ظلت هذه الآلية تعمل دائما حتى في الأفلام التي لا تخضع للرقابة الفعلية ، حيث أصبحت نوعاً من الرقابة الذاتية والعلاقة الراسخة بين الفنان والجمهور ، وبين الحقيقي والروائي (المتخيل) في عالم السينما . فعلى سبيل المثال ، وفي محاولة أكسيلورد السينمائية الروائية الأولى التي لم تكتمل في الفيلم الذي كان يحمل اسم « الرائد » ، كان هناك اتجاه لدى الرأي العام للضغط من أجل عدم السماح بعرض أية عناصر سلبية « من الحياة داخل المستوطنة التعاونية اليهودية . ولأن الفيلم كان متأثراً بروح الصهيونية الأولى ، فقد كان من المفترض أن يقدم معاناة المهاجرين اليهود الأوائل ، وبدأ تصوير الفيلم بالفعل في أحد شوارع تل أبيب ، وكان على الممثل الذي يقوم بدور المهاجر اليهودي أن يمثل أنه ينهار على الأرض بسبب الجوع وهو يعبر الشارع ، وهنا توقف الجمهور العابر بدافع الفضول ، مما أدى إلى توقف التصوير ، لتظهر على صفحات الصحف في اليوم التالي تعليقات غاضبة عن « النزعة المضادة للصهيونية » التي كان يتم تمثيلها وتجسيدها عن طريق مشاهد مثيرة للرعب ، تصور المهاجرين الأوائل وهم يحتضرون من الجوع في شوارع تل أبيب ، وهكذا هوجم المشروع السينمائي الرائد ، وقوبل بالشجب والاستنكار ، مما خلق صعوبات كبيرة في طريق استكمال الفيلم لعجز أكسيلورد وشركائه عن إيجاد مصادر لتمويل الإنتاج ، لهذا لم يتم استكمال الفيلم أبداً .

لقد أصبحت الأفكار المسيقة حول الواقع الصهيوني داخل فلسطين / إسرائيل تمثل شفرة رئيسية في معارسة صنع الأفلام ، وأصبحت الأفلام معياراً شديداً للحساسية لقياس أي انحراف طفيف يخرج عن الإجماع حول الأفكار الصهيونية . ومن بين الشهادات الدالة في هذا المجال شهادة ناثان جروس ، الذي قام خلال الخمسينات بإنتاج

الأفلام للهستادروت ، بأنه كتب سيناريو فيلمه الكيلو متر الثالث عشر « (١٩٥٢) الذى يصور تهجير الطريق إلى مدينة سدوم ، قبل أن يذهب ليرى بنفسه كيف يتم هذا العمل فى الواقع بحيث أنه وضع أحد المشاهد التى تصور العمال وهم يرقصون رقصة دينية بعد انتهاء عمل النهار ، وهى صورة تتفق مع الصورة الأسطورية للمهاجر الصهيونى ، لكنه تعلم فيما بعد أن الواقع شديد الاختلاف عن هذه الصورة المثالية ، «فبعد يوم من العمل الشاق» ، لم يكن لأى عامل أية طاقة أو رغبة فى أن يرقص رقصة دينية! ربما كان الأمر كذلك فى أيام الأساطير ، لكنه ليس كذلك اليوم، خاصة أن العمال الذين كانوا يعملون فى رصف الكيلو متر الثالث عشر ينتمون فى الأغلب إلى الدروز أو اليهود اليمينيين للكبار فى السن. وفى البداية لم يكن المسئولون فى الهستادروت سعداء بتلك الصورة الواقعية ، لكنهم رضوا فى النهاية بالواقع كما هو ، ومع ذلك فإن يوسف بورنستين(مسئول الهستادروت الذى أشرف على إنتاج ما يزيد على خمسين فيلماً) احتج على المشهد الذى ينتمى إلى ما أسماه «الواقعية الجديدة» وصورت فيه العمال فى عودتهم منهكين محطمين بعد يوم من العمل تحت شمس سدوم اللاهبة ، ليلقوا بأجسادهم فوق الأسرة داخل الكواخ . كانت الكاميرا تتحرك حركة بانورامية على الأحذية التى خلعتها العمال النائمون ،ومن بينها زوج من الأحذية البالية المزقة .. وهنا بدأ الجدل والاحتجاج ، فقد طلب يوسف ورؤسائه حذف لقطة هذا الحذاء بحجة أنه «من المستحيل أن تصور عاملاً فى إسرائيل يرتدى حذاءً ممزقاً ، فماذا سوف يقول الأغنياء غير اليهود عنا؟. وماذا سوف يقول اليهود الأمريكيون الذين يدفعون التبرعات؟» .

بل إن الأفكار الصهيونية تحكمت أيضاً فى مسألة عرض الأفلام الأجنبية ، ففي عام ١٩٣٢ قام يعقوف دافيدون بعرض نسخة قام بإعادة توليفها من الفيلم الهوليوودى «الكتاب المقدس» ، بحيث حذف مشاهد «الزمامير» ، ووضع بدلاً منها مشاهد معاصرة تصور المستوطنين الصهاينة وهم يحرقون الأرض ويغرسون الأشجار ويقيمون المنازل ، كما وضع تعليقاً صوتياً معاصراً باللغة العبرية فوق التعليق المكتوب على الشاشة باللغة الإنجليزية ، يتلو فيه بعض مقتطفات من الأدبيات الصهيونية لتمعزج مع مقتطفات «الكتاب المقدس» ، كما تمت إضافة أناشيد المهاجرين الأوائل ، وتشجيع المتفرجين على الغناء معها ، وهكذا تحولت النسخة الهوليوودية من «الكتاب المقدس» إلى وسيلة لدعم القضية الصهيونية.

وخلال الفترة التى ظهرت فيها أفلام الواقعية الاشتراكية ، توجهت أيضاً أفلام «الواقعية الصهيونية» إلى الإحياء بصورة مثالية عن الواقع الذى تخلقه السياسات الصهيونية ، سواء من خلال الشخصيات البطولية المفرطة فى بطوليتها ، أو من

خلال الاستخدام العاطفى للموسيقى فى لحظات الذروة ، أو باستخدام صوت رجولى خشن ليقوم بالتعليق الحماسى على الأفلام التسجيلية ، بل فى بعض الأفلام الروائية أيضا . وهكذا كانت الأفلام الروائية والتسجيلية تقوم بتجميل صورة الواقع الذى تتناولوه ، من خلال حذف الملامح السلبية والتأكيد على الملامح الايجابية.

ويمكن تفسير سيادة الأيديولوجية الروسية/ السوفيتية على التوجهات الفنية داخل المستوطنة اليهودية العبرية- وهى السيادة التى ظهرت واضحة فى أفلام روائية مثل « عوبيد القاتل » و « الصابرا » - داخل السياق الخاص لسيادة المستوطنين اليهود الروس (خاصة خلال العقدين الأولين من القرن العشرين) الذين أتوا إلى فلسطين وهم لا يحملون فقط الولاء لوطنهم الذى ولدوا فيه ، وإنما كان يسيطر عليهم أيضا استلهاهم تجربة « الأم روسيا » فى الأمل فى تكوين مجتمع (يهوبى) جديد ، من خلال التفسير الصهيونى الخاص للاشتراكية ، لذلك كانت الأفلام السوفيتية ذاتها الصيت داخل عالم المستوطنة ، وربما كانت أكثر ذيوعا من الأفلام الهوليودية ذاتها ، وهو الأمر الذى انعكس أيضا فى ذيوع شهرة الأغنيات والأعمال الأدبية والمسرحية السوفيتية.

ولهذا أيضا تركت مدرسة ستانيسلافسكى فى التمثيل أثرا كبيرا فى تكوين المسرح والسينما العبريين خاصة وأن معظم ممثلى وممثلات السينما الإسرائيلية حتى منتصف الستينات كانوا يأتون أصلا من عالم المسرح . ولقد امتزجت طريقة ستانيسلافسكى فى توحيد الممثل مع الشخصية ، بالرغبة فى استخدام الديكور التعبيرى والصوت العالى الفخم الذى كان ينطق بلغة عبرية معاصرة ، وهو ما جعل الأفلام الإسرائيلية الأولى تتسم بالصيغة المسرحية ، لكن الأهم هو أن الممثلين اليهود الشباب كانوا يشعرون وهم ينطقون باللغة العبرية- بتلك الطريقة التى لا تخلو من المبالغة فى الأداء- بأنهم يقومون بتجسيد الأفكار الصهيونية حول الخلاص ، الذى يخرج عن معناه الدينى ليكتسب الدلالة السياسية المعاصرة.

• فى العدد القادم •

تواصل مع: إسماعيل سليمان، ومحمد
إسماعيل، ونصوص: غسان هلسا ومحمود أبو
عشية وعادل عبد الباقي

شعر

لا فقر ولا قهر

ملك عبد العزيز

”مهداة إلى الصديق الراحل المناضل أحمد الرفاعي“

أحقا غاب عنا وجهك السمج
ولن نلقاه
لليل ولاصبح
وأطفئت الشموع
فليلنا نوح
وضاع الحب والتحنان
والبوح

أحقا رحلت في بحر السكوت
وفي الأرض التي أحببت
عمرك
لم تودعنا
فدقنا اليتيم والحسرة
وذقنا اللهفة المرة

أذبت حياتك الخضراء
كي تتخضر الصحراء (١)
وعشت السجن والمنفى

لكى تتحرر الأوطان^(٢)
لاذل ولاأسر
لكى يتحرر الإنسان
لافقر ولاقهر
وجدت بأمنك الغالى
وجدت بروحك العره
وعفت المنصب العالى^(٣)
وعفت الصيت والشهره.

سنذكر كل ماصنعت يداك
لنبنى عزة الأوطان
لنبنى العدل والميزان
لنبنى مصرنا الحرة.

(١) أقام الفقيد مزرعة فى الصحراء حول سجن الواحات بمساعدة بعض الزملاء.

(٢) شارك الفقيد فى الكفاح المسلح فى القناة بعد إلغاء معاهدة ٣٦ - سنة ١٩٥٠- كما كان له دور قبايى فى الكفاح المسلح أثناء العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦.

(٣) رفض وزارة العمل حين عرضت عليه فى عهد السادات حتى لا يخون العمال.

نقد

منتصر القفاش :

قصّاص مقصود وشخص غير مقصود

د. صلاح السروى

الاغتراب من الذات هو البنية المركزية فى قصص هذه المجموعة ، وهو الذى يشكل تفاصيل عالمها ، خالقا مشاهد تقوم على رؤية حيادية غير مكترثة ، تملؤها شخصيات رمادية لا ملامح لها ، خارجية أو داخلية ، منفصلة عن أفعالها ومتلهية عنها بالغياب فى التذكر ، وأحيانا الاستعاضة عن الواقع برمته بالحلم ، سواء كان حلم اليقظة أو حلم الكابوس ، فى التباس واضح لحقيقة كل منهما فالواقع يبدو حلما والحلم يبدو على ، نحو ما ، أشبه بالواقع . حيث يؤدى كل ذلك إلى انعدام التركيز على معنى محدد أو محاولة الاتيان بمفارقة أو تعمد الإنهاش . وهو الأمر الذى يفضى بدوره إلى تراجع فعل الكتابة ليصبح فعلا ثانويا « كما لو كان الأمر لا يعدو كونه رسالة أو تقريرا ، أو « نسخا لغويا ميتا » ، كما يقول رولان بارت .

ولعل هذا المنحى فى طرح الرؤية الفنية للعالم يتسق مع تلك الواجهة التفكيكية التى سادت فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين ، والتى تحاول أن تطرح نصا مفتاحا قد يشبّه الواقع ولكنه فى الحقيقة يمارس عملية محو وكتابة له من زوايا تبدو غير مقصودة تماما . كما تجد بوضوح عند إيتالو كالفينو وإمبرتو إيكو وتوماس بينشون وروبرت كوفر ، وبدرجة أقل ، ميلان كونديرا . وذلك تحت تأثير مفهوم بعد حدثى يعانى التصورات الجاهزة أو الدوجمائية الأحادية الجانب للحقيقة الوجودية للإنسان والعالم إن كان هناك شمة حقيقة !! .

إن علاقة النص بالعالم ، على هذا الأساس ، لم تعد علاقة وصف أو تفسير ،

أصبحت علاقة مسألة بحيث أصبح الأكثر ألفة مصدرا متجدداً لإثارة الدهشة وإثارة التأويل الذى لا نهاية له . وذلك بعد إعادة طرحه على نحو يبدو اعتباطيا .
تتبدى هذه المعانى أول ما تتبدى فى جملة العنوان: «شخص غير مقصود» ، حيث نكتشف ، على غير المعتاد ، أن هذا العنوان ليس عنوانا لإحدى قصص المجموعة ، مما يدل على أنه قد قصد به الإشارة إلى المنحى الجمالى والتعبيرى لقصص المجموعة ككل.

وأرى أن الكاتب قد وفق فى ذلك تماما ، فجميع الشخصيات المطروحة لا ملامح لها- كما أسلفت- ويندر أن نجد لإحداها اسماً فهي كائنات معماة تصلح لأن تنسحب على أى فرد ، وبخاصة لو كان هذا الفرد «غير مقصود» ، أى تم انتقاؤه بشكل اعتباطى . يقول فى قصة «خروج إنسان» ، وهى أولى قصص المجموعة ، (ونلاحظ الدلالة التعميمية لكلمة إنسان والتي تم تجريدتها حتى من التعريف):

«من ساعة وهذا الإنسان يبحث عن هدية لهيبته» . وهكذا دون ذكر أية سمات قد تميز هذا الإنسان ، ومن ثم تنمى أية مشاعر يمكن أن تتكون تجاهه ، فلا تعاطف ولا نفور ، وببقى معه محايدين ، كما أنه هو ذاته محايد تماما تجاه فعله ، فهو يمارس عملية بحث محايدة تماما، لا يهدف فيها إلى أن يجد حقا هدية لمهيبته ولا بحثا عن شئ يعينه ، وإنما بسبب غريب . وهو أنه يتمسك بفكرة .. «أن شراء هدية لا يتم إلا بحيرة ولف ودوران» وهنا يبرز السؤال : وما الدامى إلى تمسكه بهذه الفكرة ؟ وخاصة أن من السهل أن يجد هذه الهدية بمنتهى البساطة . حيث تأتى الإجابة أكثر غرابة ، أو قل أكثر دلالة:

«ليستطيع إقناع نفسه بأنه تعب وكد حتى عثر على الهدية المرجوة» (ص٩) .
وكانه غير واثق فعليا مما يريد ، وأنه يفتقد اليقين تجاه ذاته ، وهو بذلك يتعامل مع ذاته وكأنها شخص آخر منفصل عنه يحاوره ويحاول إقناعه عبر ممارسة تأخذ طابعا تجريبيا تدليليا .

يتأكد هذا المعنى بجلاء أكثر عندما يقول قبل نهاية القصة بقليل : «اشتكت هيبته (...) من أنه ليس معها تماما ، كأنه نصفان ، نصف فى أحضانها ونصف آخر لا تعرف موضعه» (١٠) . بعد شكواها مباشرة يبدأ فى الانتباه والتركيز والتدقيق واتخاذ الموضع كما يجب «(ص١٤) تلك هى ازدواجية الذات وانشطارها وانفصالها من ممارساتها وغريبتها عن وجودها بحيث تفقد علاقتها العميقة بالآخر وبما تقوم به من فعل تجاهه ، فهي تمارس الفعل لا لأنه من الطبيعى أن تقوم به بل لأنه واجب أو لأنه

ينبغي أن يكون كذلك.

يقول فى نهاية القصة:

« وإذا لم يفلح فى أن يصدق كل ما يفعله الآن ، فعلى الأقل يستطيع حينما يعود إلى غرفة النوم دون اضطراب إلى أن يستيقظ مبكراً (ص ١٥) يقول الراوى ذلك وقد نسي تماما تلك الرحلة العبيثية للبحث عن اللاشئ ، ولا ندرى هل عثر على مبتغاه أم أخفق ، ولا أثر هذا الذى وجدته على حبيبته ، وتصبح القضية الجديدة -القديمة هى أن يصدق ما يفعله أو لا يصدق ،حتى هذا تقل أهميته أمام اليقين الوحيد الممكن وهو أن ينام طويلا.

يتكرر هذا المعنى على نحو صفاير نسبيا فى قصة « القاتل » حيث نقابل ذلك الشخص الذى يرى فى حلمه أنه يقوم بقتل إنسان فإذا بالرغبة فى القتل تنتابه على نحو كاسح ، كما أن يقينه بالقدرة على القتل يملؤه على نحو جارف ، الأمر الذى يدفعه إلى الخروج للبحث عن إنسان يقتله !! هكذا بنفس البساطة التى خرج بها بطل القصة السابقة الذى خرج للبحث عن هدية لحبيبته ، حيث نلاحظ هذا التوافق فى الخطأ الفنية السردية للقصتين ، ففعل الخروج واحد ، وهاجس البحث واحد ، كما أن الرغبة فى تأكيد أن ما يفكر فيه صحيح أمام ذاته المنفصل عنها واحد ، وأخيرا فإن اعتباراتية الهدف واحدة فى كلتا القصتين ، غير أن إنسان هذه القصة المجهول الهوية والملاح يحدد لديه تحول شعورى قبل أن يصبح قاتلا ، وهو أن يشبه قاتلا يهرب من مطاردية فيتحول هدفه من البحث عن شخص ليقتله إلى البحث عن مهرب من مطاردية المحتملين ومن ثم يأخذ فى ممارسة أشكال عدة للتخفى ، ناسيا تماما فكرة القتل وكأنها قد أصبحت ماضيا بالنسبة له ، بعد أن كانت مستقبلا أو هدفا يسعى إليه قبل قليل ، حيث نلاحظ تشظي الزمن جنبا إلى جنب مع تفتت الحدث وتحوله من خلال انتقالات حرة بين المشاهد . يدل على ذلك أنه فى نهاية القصة ينتقل بنا الزمن إلى ما بعد ذلك بسنوات قاتلا:

« ها هو بعد سنوات ،كلما تذكر هذا اليوم ابتسم ابتسامة العائد إلى بيته » ص ٢٧ دون أن نعرف ما أفضى إليه كل ما سبق من الخروج والبحث والتذكر ورسم مشاهد الطريق والمقهى والأفلام السينمائية التى تدور حول القتل والتحول نحو إحساس القاتل المطارد .. إلخ.

ويمكننا أن نفهم هذا الأمر على أن إنسان القصة إنما كان يعيش حالة نفسية تلبسية ربما من جراء أنه لا يعمل أو ما يشبه ذلك ، وقد تعافى منها فى نهاية القصة ،

لدرجة أنه عندما تتبعه قطة (غير مقصودة هي الأخرى) رغم كل محاولاته إبعادها عنه يحملها بين يديه . . . ويود لو ينصحه أحد أو تمتد له يدان لتحملاها عنه « وهو الذى كان يرى القطط دائما مقترنة بفعل القتل . بما يوحى بمسألته وقلة حيلته ، غير أنه يمكن فهم الأمر على نحو آخر وهو الأرجح فى هذا السياق ، وهو أن هناك مجموعة من التحولات غير المبررة وغير المنطقية وربما غير المؤكدة تنتاب إنسانا يتحرك فى انفصال تام عن فعله وعن ذاته .

يتخاقم هذا الاغتراب عن الذات ليتجسد على نحو ناصع فى قصة « عين واحدة » ، عندما يقول الراوى أن بطلها (مجهول الاسم والملاح أيضا) .. « سيحكى لحبيبته أنه قرر أن يغيب عن المدرسة (مكان عمله) ، وأن يحتاج من ترديد المقرر وتكرار شرحه فى فصول عديدة ، إلى درجة أنه يشعر أحيانا بصوته قد انفصل عنه وصار صوت شخص آخر ، يراقبه هو من بعيد محاولا معرفة العلاقة التى تربطه به » (ص ٢٤) . حيث نلاحظ استخدام حرف الاستقبال (السين) فى « سيحكى » بما يعنى أن هذا الفعل لم يتم بعد ويمكن أن يحدث أو لا يحدث ، ولا ندري بعد ذلك هل حدث أم لا ؛ لأن زمن القصة كله ليس الزمن الحاضر أو الماضى وإنما المستقبل .

وإذا كان الضمير المستخدم هنا هو ضمير الغائب بما يعنى أن الرؤية السردية ، تتم من الخارج ، فإن استخدام الحرف الدال على الزمن المستقبل يعنى أن الراوى إما أن يأخذ منحى الراوى التقليدى العليم ببواطن شخصياته وما يعمل فى نفوسهم وماضيتهم ومستقبلهم ، وإما أنه يطرح الأمر برمته على أنه فى طور الامكان والاحتمال ، لا أكثر ، دون أى يقين فى حتمية حدوثه . وهذا ما أرجحه فى هذا السياق . كما نلاحظ انفصال إنسان القصة عما يقوم به من فعل ، فهو يشعر بأن صوته « قد انفصل عنه وصار صوت شخص آخر » فإذا به ينقسم إلى شخصين ، الأول يقوم بالفعل والثانى يراقبه من بعيد فى اغتراب حقيقى عنه حتى إنه يجتهد فى محاولة « معرفة العلاقة التى تربطه به » ربما يقضى هذا الفهم إلى الإشارة إلى مأساة إنسان العصر الحديث الذى حولته المؤسسة البرجوازية إلى ترس يدور فى آلة ضخمة هائلة ، دون أن يحقق ذاته فى استقلالية أو إبداع حر ، فينشأ ويفترق عن عمله ومجتمعه ويتحول إلى مسخ فاقد للروح والمعنى ، وهو المنحى الذى نلمسه فى مجمل أعمال كتاب الرواية الجديدة ومسرح العبث . غير أن الكاتب هنا يعزى هذه المعانى من أية جدية ، بل ويسخر منها ويجعل بطله يدير ظهره لها هازئا ولا مباليا ، حيث تشكل حبيبة البطل فى حقيقة متاعيه ، قائلة بأن هذه ليست أول مرة ، فيجيبها « بأن هذه

المرّة بجد ،وهنا تجيبه بهذه العبارة الدالة : « يعنى إيه بجد ، ولية واخذ المسائل بجد ، وإياك ترد على بجد (ص٢٧) . ومن ثم تتحول المكاللة التليفوتية إلى السخرية من كلمة (بجد) والدندنة بحروفها وكأنها مطلع أغنية عاطفية ، فى مشهد هزلنى نسى فيه العاشق ما كان ينتوى قوله لمحبيبته ،هكذا تخطو قصص منتصر القفاش خطوة احنا إضافية بالرؤية الاغترابية للإنسان إلى آفاق لم تكن معروفة من قبل فالإنسان لم يعد فقط مغتربا ومتشيشا ، بل أضفى مغتربا عن اغترابه ومتشيشا فى تشيشه ،وهو الأمر الذى يمكن أن يحيل إليه عنوان القصة: «عين واحدة» بما قد يذكرنا بالمسخ الأسطورى المشوه (سيكلوبس) ذى العين الواحدة فى الأسطورة اليونانية ، الذى سرعان ما يتكشف لنا ضعفه وقفاشته رغم ما يبدو من قوته ومهابته.

تتكرر معانى التشييق والاغتراب عن الذات بالمعنى الجديد الذى ذكرته فى قصص «الوصاف» و «أشياء عابرة» و«سرد المراه» و«أوقات» و«يقظة» إلا أنه يتجسد على أنصع وجه فى قصة «البداية» بحيث يتحدث (أحد أبطال الروايات) شارحا مؤسساته الناجمة عن أن صاحبه -الكاتب يجعله مجرد أداة للمكنى فيضع على لسانه ما يود هو أن يقول ، بينما قد مل وضعية أن يكون مجرد وسيلة وأداة ، وأن يلعب نفس الدور وإن اختلفت الملابس وتغيرت المسارح ، ويتمنى أن يحيا ويتحرك ويتنفس بصورة مستقلة . ورغم خوفه من أنه ربما لن يجد ما ينطق به إذا خرج عن النص وتحقق حلمه الذى لم يكل عن التشييب به فى الوجود المستقل، إلا أنه يتمنى ذلك بقوة قائلا : «كذلك على الأقل فى النهاية ستكون قد سمعتنى ولم تسمع هدى صوت ليس لى»(ص١٤١) .حيث يبدو بوضوح غير متكرر فى باقى قصص هذه المجموعة ذلك الاحساس المترع بعدم التحقق والرغبة العارمة فى الفكاك من أسر هذه الآلة الجبارة كالقدر ، تلك التى تسيّرنا وتستلبنا طامسة الذات ومشيشة لها ، غير أنه من الضروري ألا ننسى أن المتكلم هنا ليس إلا كائنا وهميا ، إنسانا من ورق وكلمات وليس إنسانا حقيقيا ، ورغبته تلك ، لو افترضنا مشروعيتها غير ممكنة التحقق ،لأنه هو ذاته غير ممكن التحقق ، فهل يعنى ذلك فهما معينا لحقيقة الوجود الإنسانى والكينونة الإنسانية؟.

إن هذه القصة قد نذكرنا بمسرحية لويجى بيراندللو الشهيرة : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » حيث تتمرد هذه الشخصيات على كاتبها وعلى طريقته فى إدارتها ،وتأخذ فى البحث عن مؤلف جديد .غير أننا فى قصة منتصر القفاش نلمس الرغبة فى الفكاك من أسر أى كاتب من أى نوع والتحقق المستقل ،حيث يتقدم

منتصر هنا أيضا خطوة إضافية محاولا نزع أى سقف يمكنه الحد من الحركة الحية النابضة المستقلة لإنسانه.

ورغم المنظور الخيالى الذى جاءت عليه هذه القصة ، إلا أن باقى قصص المجموعة تمثل قطعا مألوفة تماما من مشاهد الحياة التى نعيشها ، غير أن ما يحدث هنا هو أنه يتم تفكيك هذه المشاهد وبعاد بناؤها مضافا إليها عناصر من الذكريات والأحلام والتصورات اللامعقولة ، فى انتقال حرّ بين الأزمنة والأمكنة ، بما يجعلها ، رغم مادتها المألوفة ، قد أصبحت قطعا جديدة مخفّعة تخليقا لا يخلو من طرافة ولوذعية ساخرة ، كما لا يخلو من لعب فنى جديد يقوم على طرح حالات إنسانية متحوّلة ومتراثية دون انفعال أو ضجيج.

وهلّ على هذا النحو تعد تأسيسا لموجة ثالثة من الإبداع القصصى يمكن تسميتها بحساسية المألوف الذى أعيد تخليقه (وذلك فى تجاوز للحساسية الواقعية الكنانية ، التى تقوم على محاولة الإيهام بالواقع اليومى أو التاريخى (زمانا ومكانا) فىقوم النص مكان الواقع . وكذلك للحساسية الاستعمارية التى تقوم على إحلال علامات مهذّبة مكان العلامات المعاشة كوسيط يقوم بدور الإحالة للواقع ، وكلتا الحساسيتين تقوم على عنصر الصراع كمحور رئيسى لحركة الحدث المتنامى على نحو سببى).

إن هذه الحساسية الأحدث ذات طابع نثرى يخلو من أى استخدام خاص للغة رغم أنها لا تخلو من الصراع كمعنى سرى إلا أنه يأتى خفيا غير مرئى كما تتعدد أقطابه وتتعقد العلاقات بين هذه الأقطاب بما يقضى إلى ما قد يبدو تعايشا أو عدم احتدام . وأتصور أن هذا هو السبب الذى يقف وراء ما نلاحظه من رؤية تبدو محايدة ساخرة ، تقوم على تقديم شخصية غير مقصودة - اعتباطية - تمارس فعلا اعتباطيا ، بما يؤدى إلى طرح « دلالة اعتباطية » ، كما تقول جوليا كريستيفا أى دلالة مفتوحة على مختلف أنواع وأشكال التأويل.

الديوان الصغير

ناصية القلب الأخضراني



قصص من:

مجدى حسنين

يمرّ على « أدب ونقد » أن تودّع مجدى حسنين، وهو الفتى الذى عمل سكرتيراً لتحريرها لبضع سنوات، مساهماً فى الارتقاء بها لتصبح واحدة من أهم المجلات الثقافية المصرية. ويمرّ على « أدب ونقد » أن تكون مادة « الديوان الصغير » بها هى قصص مجدى حسنين، وهو الفتى الذى ملأ اختار مادة ديوانها الصغير، وطالما أعدها ، وقدمها ، مساهماً فى أن يقدو هذا « الديوان الصغير » أهد الملاح المميّزة لمجلتنا ، مجلته ، « أدب ونقد » ، تنفرد به فى قلب تيار المجلات الثقافية المصرية.

يا مجدى: قصصك فى « الديوان الصغير » ليست إشارة من « أدب ونقد » إليك ، وهل تشير مجلة إلى نفسها ؟. وليست تعية منك إليها ، وهل يحيى فتى أهله ؟ كما أنها ليست تذكراً لك ، بك ، وهل ينسى قلب خفيقه ؟.

إنها فقط علامة على أنك هنا ، معنا ، الآن ، ودائماً . وتجربة فى أن نراك كما أحببت أن تكون : مبدياً ، قبل أن تكون صحفياً ، وحالاً بواقع قبل أن تكون راصداً لواقع.

قصصك - التى كتبتها بعد « ناصية سليمان » - هى جعلتنا اليومية لك :

مباح الخير يا مجدى.

« أدب ونقد »

زوبة العمياء

في عيوننا لندرك الحقيقة ، في أداء الحياة . وإذا لم يأخذوا بيدها ، يظهر وجه زوبة المستبد ، وتبدو العاهة ذات بأس شديد ، تنفثم وتخضع الأسوياء والجارين . وعند الزهق منها نهرب ، ونبدأ الشك في عماها من جديد نسمع الكبار يريدون أنها اتفقت مع خالتها أم زغلول على استعمال صيغة اليهود ، كي تتمكن من العمى ، وتجلب لخالتها الأشياء ، ونقول لهم إن زوبة بالفعل ترى ، وأنها تتسوسل العمى وتؤديه كي نصدقها ، وعندما يستفحل الشك فيها ، تقسم بأن ما تراه فقط خيالات .

كانت تمسك بيد من يقع في فخ عطفها ، تتشبث به ، وتخدعه بضررها وقلة حيلاتها ، ولا تتركه يغفل من يدها ، بحيثى تكتمل على الأقل جوبلتها الصباحية في اللف على البيوت ، تمسك ذراعه بيد ، وتدق الأبواب باليد الأخرى . وإذا أصاب الفتى الزهق وحاول الامتذار ، تبدأ زوبة العمياء في سرد الحكايات المملة بلا نهاية ، ولا تكف عن إغوائه ليرق قلبه ، ويقبل المواصلة معها ، ولا يتركها في عماها للبرد والجهول . تبكى

كبرتنا فوجدناها عمياء ، لم نعرف السبب ، ولم يجب أحد عن شكوكنا في عماها ، حتى ظننا أنها ولدت هكذا .. عمياء . ربما أصابها الرمد ، أو وضعت لها خالتها أم زغلول صيغة اليهود ، بدلا من القطرة ، فاعمتها . لاحظتها صرخت زوبة في البياض الذي ملا العينين ، صرخة مدوية ، زلزلتنا ونحن نشاهد فائن حمامة تفقد بصرها في سينما عيد النبي . حفظنا للمشهد الذي حدث أمامنا ، ورأيناه يعيشوننا ، وصدقناه . أما زوبة فقد وعينا ووجدناها عمياء ، لكننا لم نكتف بذلك ، وبدأنا نفتش عن الأسباب . والذي يعرف زوبة العمياء يدرك أنها لم تكن مجرد ضريرة ، تتحسس خطواتها من أنفاس المارين ، وتستعين بحيوتهم في الشوارع والمارات تتسوسل عطفهم وتشدو لهم بموشحات الدعاء التي حفظتها عن ظهر قلب ، فتصيب السامعين بالشجن ، يأخذون بيدها على مضض ، دون أن يتحمسوا لمآساتها ، كما تحمسنا مع فائن حمامة في فيلمها القديم ، لدرجة أننا تمنينا أن نضع صيغة اليهود

أمامه فى حرقه شديده ، لكنه يكاء بلا دموع ، وإذا اكتشف الفتى خداعها واستبدادها ، يترع ذراعاه التى تحتضنها زوبه بقوة ، ويهرب مذعورا ، لحظتها لا تتورع زوبه بعد أن يفلت منها ، عن عزف نشيد الدعاء عليه وعلى أهله والذين وضموا تلفته من جذورها ، تنذب يشجن . وتعطى مدات الحروف مواضعها ، وتختتم بأن يصبح الفتى وأهله قبيله من العميان ، لا يجدون من يسقيهم ، أو يدلهم على طريق النجى ، فنضحك ونمر سريعا .

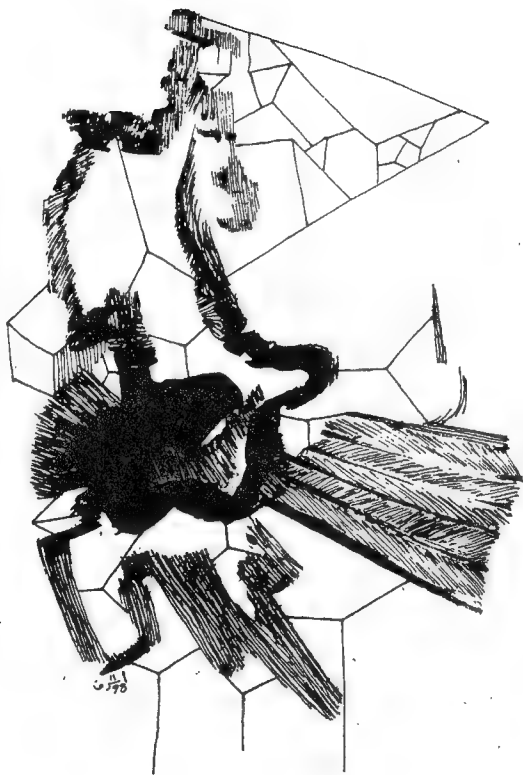
حفظت الآن أناشيد زوبه العمياء فى حزنها وفرحها ، وفى الحالين هرب الناس من طريقها ، وتجنبوا مواجهتها أو الاصطدام بها ، وكانوا يفلحون . تحاول الإمساك بأى من الهاربين ، لكنهم يفرون ، وتبقى وسط دائرتهم كالقط الميران تخربش من تطوله يدها خربشات غبية ، حتى ظنت أن الناس يخافون منها .

لا يعرف وجهها الوسامة فهو طويل ورفيع ، رأسها كراس الهدد ، ومخزتها بحجم فيل ، وبطنها كالعامل التى لا تضع مولودها أبدا ، وبياض بشرتها كبياض العجين جسمها لا يعرف الزوايا المعتادة ، بل هو قطعة واحدة كالجمال ، أو القلب الذى خرطه حداد فقير ، وعباءه فى جلباب من الكتور ،

له جيبان منتفخان ، تغطى زوبه سطحهما بمنديلين مهترئين ، تخبأ بهما ما تحتهم من نقود ، تتحسسها بين المين والحين ، وتفرغها مرتين فى اليوم فى حجر خالتها أم زغلول ، مرة بعد أذان الظهر بساعة ، ومرة مع أذان العشاء ، وفى كل مرة تمر على شوارع غير الشوارع ، وتدق على أبواب هير الأبواب بخريطة محددة قسمتها بمعرفه خالتها ، وعرقتها زوبه جيدا ، وتنفذها بدقة ومهارة .

تعود بعد كل جولة بمحصلة لا بأس بها ، ولا تمنع فى أخذ أى شئ مغبىز قطعة جبن ، شيشب قديم ، مكان على نكة السينما ، أو على مقهى ، أو حتى أمام التلفزيون فى ميدان السوق الصغيرة أو بين البائعين تنادى لهم على بضاعتهم تأخذ نقودا أو حبة جوافه ، أو حبة بلح ، أو عنقود عنب ، أو حزمة برسيم صغيرة ، أو حتى هدمه قديمة بفجئتها لا تعرف الملابس الجديدة إلا فى العيدين .

والمؤكد أن زوبه العمياء لم تكن بحاجة فى كل هذا إلى عيون المارين ، بل أنفاسهم ولمسات أيديهم ، إلى تمسسمهم ، ومعرفه ملمس الأجساد الأخرى ، وكيفياتها أنها تعرف الشوارع كلها ، والبيوت والساكنين وراءها فرداً فرداً . فى إحدى المرات وجدت نفسها فى



مواجهتها ، فمسكت بى ، ولم تعبأ بما
أتملئ منه وأتعلى ، وأتلحت لى بعدد
حكايات كثيرة أن اتشم أنفاسها طوال
الطريق ، تفسر ذراعى فى نهجها ،
وتحك فخذها فى فخذى ، وتمسك بيدي
تربت بها على مؤخرتها ، وتفسر
أصابعى فيها بعنف ، وعندما هممت بها
وجدتها تغور كالبقرة فندمت.

سألتنى وهى ترتب ملابسها عن
اسمى ومكان بيتنا ، فلم أجبها ، نادت
على فهرت من أمامها ، لطمت صدغها
وقالت فى إنكسار : سأعرفك . بعدها لم
تملك زوبة العمياء إلا الكتمان والحرقة
والدمع فاهت به عيناها ، وزادت فى
الأيام التالية من الدماء على الجميع
بالعمى والمصرة .

انقطعت أخبار زوبة العمياء عنا ،
فظننت أنني السبب ، وربما تحض الآن
طفلها الذى كتبه زغلول ابن خالتها
باسمه فى شهادة الميلاد ، وسافر بعدها
إلى صحراء الجزيرة ، أيامها بدأت
الحوالات البريدية تنهال على خالتها ،

فكفت زوبة عن الدوران فى الشوارع ،
والدق على أبواب البيوت . وعندما
اندلعت الحرب هناك ، وانقطعت أخبار
زغلول ، وتوقفت الحوالات ، ماتت أمه ،
وورثت زوبة العمياء الأشياء كلها
فشعرت بالقهر والخذلان .

قررت زوبة العمياء هدم بيتهم
القديم ، وبناء الجديد ، وعرفت الأكل
الجديد ، واللبس الجديد ، والمعاش الجديد ،
فبرزت زوايا جسدها وكثر خطابها
وخبرها ، كانت تستعرض الرجال أمامها ،
تتشم أنفاسهم ، لا تهتمها ملامحهم
وأصواتهم ، تبحث عن صاحب الأنفاس
الأولى ، وعندما تاهت أنفاسه ، أدمنت
الحالة ، وذاق الناس يؤس العاهة ويأسها
، وأصابهم الذل ، أفلقهم فقط . مشهد
موتها الرهيب ، إذ حملوا جثتها على
عربة كارو ، يجرها فرسان قويان ، بعدما
فشل أى نعش فى استيعابه . وحملت
العربة الثانية صفائح صفائح من الذهب
والفضة ، جمعها عماها القديم .

مذكرات خاصة لابن المقفع

فى منولوج اللعنة الأبدية ، يلعن أمام
الزبائن الأبناء وجدودهم ، ويلعن
خلفتها ومن يريدنها ، ولا يكتفى بذلك ..
بل يدخل فى مقارنة بين الأجيال ، ويسرد
قصة كفاحه ويطولته التى يحرص أثناء
حديثه عنها على جذب الزبائن ، ويشركهم
فى الكفاح معه ، يبحلق فى عيونهم فردا
فردا ، وكأنه يخاطبهم شخصا فى حدث
جلل ، ولا ينتظر رأيا ، بل الموافقة
الكاملة على ما يقول ، ويزيد الحكى عمقا
بأنه يشدو قصة أبو زيد الهلالي ، التى
تتطلب الحركة الدرامية بغض الانفعال
والتأثر ، كأن يهز يديه بما يحمل معنى
الرضا بالقضاء والقدر ، أو العنف فى
رفض الأمر الواقع ، ولو تطلب ذلك
صوتا من الأنف ، أو حشجة تعطى صوت
الأمم الدفين ، وتزيد من شجن الحديث .
ولا يمنع هذا استخدام بعض الألفاظ
والأفعال الفارجة ، ولا تملك فى النهاية إلا
أن تصفق بخراة لبراءة إداة إبراهيم
البقال الصباحى ، الذى جاء اليوم بجديد
وينسى الزبائن عطيتهم ، ويتعنى فarda
طرف جلجلبه الداكن دائما فى تواضع
الفنانين .

أخترت العشرين رغيها فى الحقيقة ،

ألقى الصباح على عم إبراهيم
البقال ، جلست القرفصاء أعد واحدا
وعشرين رغيها كان صباها حارا ، لم
تتم شمس ، وكان إبراهيم البقال مشغولا
كسأته كل صباح فى إقناع ابنه
بمصروفه اليومى ، لكن الولد يرفض .
ينسأه الأب لحظات ، ويلبى حاجات بعض
الزبائن ، ويلتفت فيجد الولد رافضا ،
ثم يهصق وينسى .

فيلم يومى اعتدنا جميعا نحن
زبائن الصباح ، نرقب مشاهده ونمفظ
صوره ، وإذا اختل مشهد أو غابت صورة
عن رؤيتنا ، يصيبنا الإحساس بحرارة
الجو المرتفعة ولزوجة هذه الحياة ، وأن
هذه المشاهد أصبحت مملة ، وأن الكادر
منصب دائما منذ الليلة الفائتة حتى
الشمس لم تغب طوال الليل ، كى تمرقنا
من أول النهار فلمستها ، التى تشبه
لسعة المقشة التى يجرى بها إبراهيم
البقال وراء ابنه ، ويضرب مؤخرته
بطرفها .

كنت أأمل أن الرجل سيزيد المصروف
قرشا ويتناسى لحظات ، ثم يزيده قرشا
أخر ، حتى يرهى الولد ، ويمضى إلى
حال سيئه . بعدها يبدأ إبراهيم البقال

ومسكت الرغيف الواحد والعشرين في يدي ، عددهم ورائي إبراهيم البقال بسرعة مدربة ، مستخدما الأصابع نفسها التي مسك بها أنفه الغليظ ، كي ينف بمعزم وقوة ما فيه من زفير . وهي الأصابع التي كتب بها في التوتة الزرقاء أرقاماً ، ثم أعطاني الجبن وصحن القول ، فعلمت أن مشاهد اليوم قد انتهت .

مضيت متشاغلاً بفرحة الكلب عندما رأيته أحمل رغيفه في يدي ، وعادة ما اضطر لاقتراض رغيف الصباح من العشرين ، واتصلت ببعض الشتاثم من أمي على الرقيق ، ويزداد حلقى جفافاً في بعض الحالات ، عندما يبلع حكبها على قسوته ، فتتقصر من غذائي رغيفاً ، وإذا اعترضت أو تدمرت لاحقتني بقولها المعهود والرغيف الثاني أكله الكلب .

والأمر في الظهيرة وبعد العشاء يختلف ، إذ كنت احتفظ باللقيمات الفائضة ، وأخزنها جنباً ، أملاء بها جيوبى ساعة خروجي ، ويضمن الكلب بقية طعام اليوم .

لم أشعر بلذة في مداعبة الكلب هذا الصباح . رغم تمسحه ومهارة حركاته البهلوانية في التقاط لقيمات الرغيف من يدي ، وإعجاب المارة به ، لكنني سألت نفسي : لماذا لا أستطيع أن أقذف

الهواء وأدك الأرض بهذه القوة ، ولماذا لا يأتي ابن إبراهيم البقال مكاني ، وأذهب إلى مكانه ، يداعب الكلب الآن ، ويختزن ثمن رغيفه ، ويلهو معه كما أفعل . أما أنا فهل أرضى أن يلعن إبراهيم البقال جدود أمي وأبي .

ألقيت يآخر الرغيف ودخلت مسرعاً لأجهز مع أمي ما أجهز كل صباح ، ثم أوقظ أخوتي ، وتذهب هي لتوقظ أبي ، وما تلبث بعد تناولنا الفطار أن تشير على يلم الأطباق ومسح المنضدة ، وتجهيز الأكواب لتصنع لنا هي الشاي .

خبأت بعض اللقيمات التي فاضت من فطورنا ، وأعطاني أبي ما معه من فكة لشراء الجرائد ، وحملني أخوتي بعض سلايس خروجهم لأتركها عند الكوچی . أتاني الكلب فرحاً ، فرميت له ما معي حتى أقنعه بمصاحبتى ، تزدهم الأسئلة في رأسي ، ولا أجد لها إجابة ، أراقبهم وأسأل نفسي لماذا لا يؤدون ما أؤديه ، ولا يقومون بما أقوم به ، هل لأنني أصغرهم ، فلماذا خلقني الله صغيرواً ، ولماذا أرتب هذه الأسرة وأفرش عليها الللاء ، ما دامت ستعود بالليل إلى النعكشة ، تفركها الأحلام ، لكن لا بد . ولا بد أيضاً من كنس الصالة والحجرات ، كما تنهض أمي بهتى حجرة الصالون لا بد من المرور عليها بالكنسة هي الأخرى



، رغم أنها لم تفتح ليلة أمس.

أنهيت عملي المعتاد وجلست ألتقط أنفاسي ، وأسترح بعض الوقت ، أفكر في أسئلة جديدة وأوضاع أخرى ، وفي البحث عن طريقة أقنع بها أبي كي يساعدني في استجابة أمي للخروج إلى الشارع ، ولالعب حتى موعد الغداء ، لكنها لاحظتني يكميالي من الأرض ، كي أنظفهما ، حاورتها وقلت لها إن الوقت ما زال مبكرا ، لكنها اكتفت بالنظر إلى فسكت ، وجلست بلا تفكير في ترمد جديد أو أسئلة جديدة ، أنظف الأرض وأعد حياته من باب التسلية.

كنت قد أشرفت على ألفي حبة ، وإذا بصوت طلقات نارية بالخارج يغشاني ، وزعيق حاد من الأولاد في الشارع بعد كل طلقة ، فطوحت ما في يدي ، وخرجت مسرعا ، لم أهتم بنداء أمي ، التي حاولت الإمساك بي ، لكنني لويت ذراعها بعنف ، وأفلحت في الإفلات منها ، وتركتها تسبني وتوعدني كما تهوى ، ولحقت بال أولاد الذين كانوا قد وصلوا إلي آخر الشارع . وجدتهم يحيطون رجلا قصيرا وبطيئا ، لا يكف عن شرب السجائر ، ولا يؤثر بخانها على ميني الضيقتين ، فنحنرب منه بهذر ، ولأنتعاطف مع طلقات نيرانه ، لكننا كنا نفرح باللبس المشو الذي يلقيه إلينا بعد كل طلقة.

قالوا إن اسمه السماوي ، وأنه أثار الفزع والذعر في كلاب الشوارع كلها منذ الصباح الباكر . تذكرت الكلب وخشيت أن يصيبه ما أصاب هذه الكلاب الغارقة في دمائها ، تنتظر عربة البلدية ، التي تلهما من أول الطريق .

حاول أحد الكلاب عبور الشارع ، لكن طلقات السماوي لم تدعه يمر بسلام ، وآخر ملقى جوار عمود النور ، وثالث .. ورابع .. وخامس .. والأولاد يصفقون كلما سقط كلب جديد . وبعد كل سقوط يقذف لنا السماوي بحبيات اللبس المشو ، فننتشجر عليها ، ونحاول الفوز بأكبر عدد منها ، وانتشالها من التراب والطين.

لحمت الكلب آتيا من آخر الشارع مذمورا ، الخوف يفزع خطواته ، ولا أدري ما الذي جاء به إلى هنا في هذه السامة ، بدأ الأولاد يترقبونه ، بعدما التفت إليه السماوي ، ورفع بندقيته في خفة وثقة إلى عينيه ، والكل ينتظر الحبات الجديدة من اللبس المشو ، ويتمنى الفوز بأكبر عدد منها ، لم أمك إلا الجري إلى أول الشارع ، وأخذت الكلب بين أحضانتي ، لحظة انطلاق طلقة السماوي ، صرخت .. وصرخ الكلب صرخة مكتومة ، تاهت ألامها عندما عبرت الشارع مزبة ضخمة ، جذبت أنظار الجميع ، نافذتها الخلفية مغلقة نصفها ، والنصف الآخر يطل منه كلب أبيض ، تتدلى سلسلته الذهبية من رقبتة ، وتصنع لمتار راشما ، ما زال صدها يلعب بآلتي حتى اليوم.



حديث الحجرات المتربة

المتأخرة، وأرد في زهو: أى سراب
يفتالنى وهواها ملك يدى ، وفى زوايا
الجبل مغارات بنفسجية ، سنرحل إليها
لو ضيقوا الخناق.

فى الأيام الأولى كنت أهبطها تحتفظ
بتشيائى فى حجرها وفى ثنائيا حقيبتيها
المهملة ، وأهبط نفسى متفذا لوصاياها ،
وأحاول جاهدا أن أشرب القهوة سادة:
أجتاز معها أفاق عيونهم ، وأحابيث
حجراتهم المتربة ، والمخ فى مرياهم كل
الضفائيا والظنون ، وتركز إلى عدل
النفوس وقسمات التجارب المشتركة ،
نتوه من بعضنا أحيانا ، لكننا نلتقى
بعيدا عن المكاتب والحجرات المتربة
والنقايات ، كالمعاني الكاملة مطروحين
على الطريق ، نهيض صياغة البيدييات ،
ونحنى نهيض الشروق والغروب ،
يدفئنا حينئذ الخيل من برد يناير ،
وتجوب القنوارع والهبازات ، نعشق
خطواتنا فيها ، ونحفظ أشكال معائرها ،
ونحزن أسماءها القديمة فى رؤوسنا ،
ونترث (أما) خطها الثلث ، وعندما نتكى
على عصا الستين ، نحكى لأطفالنا عن
لقاءاتنا ونفقات القلوب المحتاجة ، وكيف
كانت معالم الموضوع ، وكما لمسنا سلام

أخذته من يده وقدمته للذين تحبهم
وقالت لهم : هو ذاك زرقة الجبل سامة
المغييب دماء الكتفين من برد الرصيف ،
رذاذ سماء القاهرة ليلة رأس السنة ،
مولد السيدة ، كوب البرتقال تحت كبرى
غمرة ، شقاء الوجع وصبر الستين كانت
صورتي فى عيون زحباها هامشية ،
مجرد قسمات اعتادوها هنا وهناك ،
خلف تمثال الزعيم أو وراء المقاعد
الشافرة ، وفى زوايا التجهيزات ، أما
ملاحمهم فأعرفها جيدا وأسمى الأسماء ..
وفى هذه الأثناء لم يدفئنى إلا إصرار
الحناجر ويقينها الحتمى ، ولم أراهن على
شئ إلا أحلامى المكسرة فى أدراج
مكاتبهم ، وصرة لى فى زوايا المرايا
التي لا تعكس إلا صورهم .

أول مرة لقيتها قلت لها كلاما كثيرا
من بية المصدر التي تخشى ظلم الأجنبي:
لكنها هزت رأسها بالنفى ، وطمنت أن
يتخطفها الطير ، لكنها جأت الدمع فى
عينها ، فعرفت أنى هواها لا
محالة . وبدأت أعيد النظر فى غضب
الطبيعة ومرايا أصحابها . لم أهتم
بأسئلتهم وشكوكهم التي أرقنتى ، أطفى
سنواتى المحترقة على بابها بالتبريرات

العمارات في وسط البلد ، وميزنا بين
المساعد الزجاجية والمساعد المفلقة ،
وعطلناها بين أربعة جدران ، لحظة أن
نقت من شفتيك طعم التفاح المثلج ،
فظلت برودته في جسدي تطفئ لهيب
البرجوازي الصغير ، وتبرر قلة الحيلة
في هذه الأيام عرقنا لمس التلاشي ويقين
الخطوات القادمة ، ورسمنا بحارا
وأنهارا ومقاعد وسط المذائق وجبالا
زرقاء وسجاجيد ومراتب وملءات
وأحبال غسيل وأدركتنا كيف أحب جمال
حمدان الوطن.

سرقنا الزمن من الجميع ، وسرقت
مراياهم صورتنا الحقيقية من أنفسنا ،
ظننا أننا أفلحنا في الإمساك بها ، لكن
صورتهم ظلت الوحيدة المسيطرة على
مبوننا ، بتؤدة وترو شديدين نزن حجم
مراقبتهم لنا وأحاديثهم الجانبية
، وعندما نهتم بصورهم في المرايا يتجلى
كبرياء اللحظة .. أملا في الاكتمال.

لهم ما يشاءون ولنا ما تصنعه أيدينا
. بدأنا نخطط لمباين التلاقي بعيدا عن
عيونهم في كل شروق لنا ميدان وفكرة
وفكرة ونفرز مكاسينا بعد الغروب .

يندهشون لتوحدنا ونخشى غضب غير
المنظورين نقرأ ملامحهم في المرايا .
ونتلمس الحدود بين السطور .. نتلاشى
بلا هيوية ، ونسجل أحلامنا في أوقات
التعب . كان الإرهاق متناسبا والشقاء
المتدد ولا أدري لماذا المرض على نقاء
صورتى في مرايا أصحابها ، كنت أراه
نوما من العدل الباقي في النفوس ،
وبعد طول انتظار عرفت كل الأسرار ،
يدفعني تمسكها بفرحة اللقاء إلى دوام
التبرير ، وجدت في طاعتها عونها
لسلسيل البشر المهجورة ، وإنها المدار
الذي أقسم في دورانه بليالي المكاشفة
فقد كنت أنتظر الحركة الأولى للجذب .
وبعدما اخترقت الحدود بين الضعف
والاستقرار حزنت .. وأخرستني قلة
الحيلة.

في الأيام الأخيرة لم تدم حلاوة
المكاشفة كثيرا ، وأعلنت أن اهتمامها
رفضوا المشروع من أساسه ، وأكدوا أن
غيابها كفيل بحرق القلب ، وما عليها إلا
انتظار عظامي قائمة بعد شربة طويلة ،
أهمل في يدي زككا ، وتحتى فرس أغبر
، لكننى مجرّد شبيح في زوايا المرايا
التي حملت فيها طويلا.

شريط كاسيت فارغ

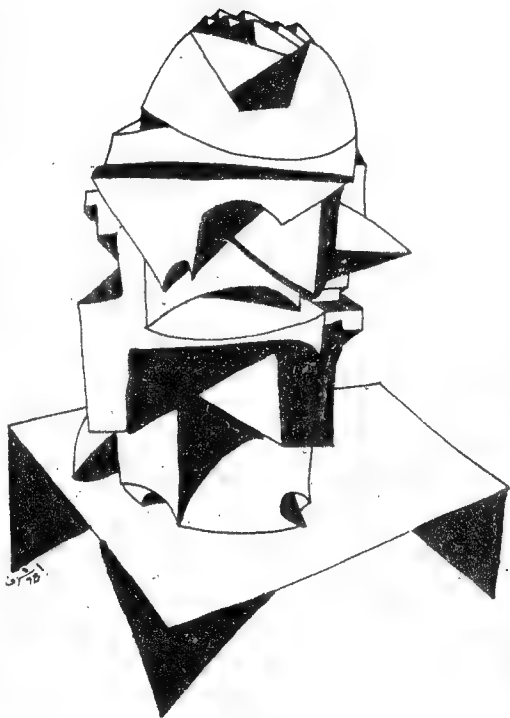
عنا في الأحزاب السرية ، عندما اعطونا شريط الكاسيت ، مع شرائط الشيخ إمام ، ومارسيل خليفة ، ومظفر النواب ، باعتبارها من أدوات المنوعة كانوا يدسونها تحت جلدها ، وحكموا على الأصوات الواضحة بالخفاء ، والكتمان ، لا نسمعها إلا في حضرتهم ، وفي لحظات التجلي الأعلى ، تهتز مشاعرهم على دقات عوده ، ويكون . ونظل طوال الليل نبحث عن الأوطان التائهة في عيونهم المبتلة الزائفة بكنا بهذه الشرائط نقطف الرؤوس التي أينعت وحان وقتها ، وكنا نصطاد الرؤوس ، ويشتلفون هم على ثمنها . لم نفز بشئ إلا اليقين المراوغ ، وكسبية من الممنوعات ، ننذب حظنا وأحلامنا المجلدة على أغانيه ، ونتشوف معها القدرة على الاختيار ، في هذه الفضاءات الأسطورية الباردة ، لا نلتمس بخير في جلسات الحضرة وأهلها ، ولا نعرف في ميونهم معنى الموضوع .

بعد العزلة عرفت الحب على صوته ، حملت نبراته شجنى الصئرق يهب الحياة بالإخلاص في البقاء لكنني كررت اعتذاراتي ، بسبب الإرهاق الذي يقطني ، ويعطلني من موااعيدها

منذ أن سمعته وأنا أردد في لحظات الكرب ألحانه ، صوته يائييني بالخير والوضوح ، وتفتح دقات أنامله على عوده بابا واسعا لإقناع الآخرين بحسن الاختيار ، فضاضه يدفعني إلى أجواء أسطورية لا تخلو من بدائية ورومانسية ، أما الركون إلى خطابه ، فهو الطريق الأمثل في العثور على ما تبحث عنه العيون .

أمسى شريط الكاسيت قريبا من بدى ، أديره لئلا.. أواسي به وجعى وحزنى القديم ، وأشحن ساعاتي القادمة ، وأحفظ أغانياته لمواجهة غير العارفين .

في حضرتي أرى الذين أحبهم ، وأحدهم يشق قلبي ، وينزع المضافة السوداء ، وقبيل أن يرده إلى مكانه ، يفسله بالثلج والبرد ، بعدها لا أقبل إلا أصحاب الأصوات الواضحة . وعندما اكتشفت استخدام أغانيه في علاقات الهوى ، كنت قد تجاوزت الأربعين و كل من أملت فيهم رحلوا ، أو رحلوا عنى بعيدا ، والقطارات تمر ، القطارات التي اشتقت لتردد أغانيها المدينية ، ما عادت تجالي بالمحطات الصغيرة ، وبعد طول سماعه ، اكتشفت جهل المسئولين

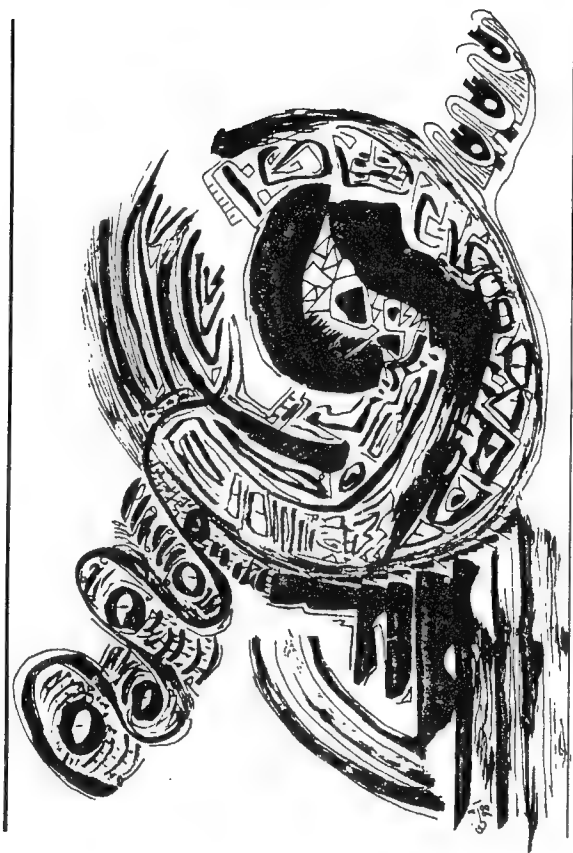


5790

والأعباء المتكومة فوق رأسي ، وأمنيتي
التي تشغلني دوماً: الانعتاق مبكراً ،
والكف عن خدمة البيوت ، وأبهر غيابي
بمتاعب الحياة التي لا تنتهي ، والتي
تتوهب في غياهب التسكع والتنقل بين
المكاتب ، ولا أجد في نهاية المطاف سوى
عينها ، واشتهاء الحياة ، وانخراط في
الانشغال بها ، لعل أعتز على ماتبقى
من تبصرتي ، وعندما يلاحظ أحد عيوننا
، أغنى بصوت عالٍ : غنى ودليماً
غنى ، ونبشر بالخير وتمنى ، ونلف
الدنيا الدوارة ، على صوت النغمة
الهدارة ، ومعاننا المشرد واليلمس ،
والكلمة الصاحبة النواردة هو احنا كده
،وح نبقى كده ، ماشيين مارفين مع مين ،
دايماً واضحين ، سش بين ده وده .
ويفضحني اشتياقي إليها ، فاكذب في
ورقة صغيرة بعد صباح الورد : جئتك
حتى لا يقتلني نذاؤك في الليالي وأنت
بعيدة ، وتضرب لي في الختام موعداً ،
ونغتسل فيه من كل الظنون المتعبة
بنواجه بجده الأخرين بالخير كله
والوضوح .

كنت أرى السماء عندها غير السماء
،الصباح معها غير الصباح ، حتى
الشوارع والمكاتب ومطبات الأنفاق : أرى
جرائتها أكواماً من المحبة الجارفة التي لا
تصدها سدود ، لكنني أقوي على رد

أسئلتها فهو الحب أم كمال الأربعين
،هكذا قلت عندما سألتني عن كثافة
الاندفاع ، والتوازن الرائع الذي يسبق
الانهيارات الكبرى كنا كالحبة التي
قسمت نصفين ،هي عطشي دائماً لابتلاع
ماشي ، وأنا أحرث أرضها في خفة ويسر
، أما قبلتها ، فكانت تأتيني «كسكة
القلب ، تأتي فجأة وتميت» ، تعلى الحياة
طعماً مغايراً ، وتؤكد إشرافه عينها ،
ورحمته الدائمة ، أمل لكل تائه ودليلاً
للعاشقين في المحبة والغرام .. هنا.. لا
تملك اللحظات إلا أن تناديهما وتهتف
بأسمها . أما القباب عنها ، فله معان
أخرى غير الشوق ، تحس بها الضلوع ،
منذ الساعات الأولى ، فلا تطل على المكان
بطلعتها ، ولا ترن خطواتها داخلي ،
كأوتار عوده التي تدب الآن على البعد ،
تفتالنا وتشاركنا دخان السجائر
وأكوام الشاي والقهوة وأنفاس الجدران
وأرقام التليفونات والخطابات المتناثرة .
في صباح عودتها رأيتهما تبكي
،وعندما سكنت يدي على كتفها ، اهتزت
أحلامها ونفضت عن أقصانها قدر
السنين ، أدت لها شريط الكاسيت ،
فدهشت ، وغنيت «هجرتي فيك ..
كالهروب من الظل» ، واعتدت أن أحادثها
بشعاره في الطرق والتليفونات ، أحمل
لها الخير كله والوضوح ، ولا ألتفت



لعيونهم وأحاديثهم ، ويكفيني أننى لا
أخشى الضعف.

حكى لى حكايات الريح وعصف
السابقين والأخ الذى راح مبكرا ، والأب
الذى مسات غيلة ، والام التى تاكلت
فقرات ظهرها وتسربت منها السنون
، وعندما اعترفت لها بأنها «سيدة
انتظارى» ، لم تخجل من ذكر الذين
قبلوها من شفتيها بعمق حتى أغمضت
عينيهما ، بعدها انهارت الجدران كلها
، وكشفت ما كانت تخفيه وراءها ، وأن
الامر يتطلب الآن القرار الحاسم.

لم أسأل نفسي إذا كنت أحاول
الهروب ، أم تصر هى على محاصرتى ،
ولم ألق عند الهولاجس التى راودتنى
، فقط كنت أبقي فى الليالى القمرية ، أن
أتعلم كالصبية الصغيرة ، وأقف تحت
شباكها ، أنادى عليها بمقطوعات من
أغانيه ، فتعرف أين أنا ، وتطير من
الفرححة ، وتهمس فى أننى أننى
اكتشافها ، وتتمنى أن يطول بنا الليل ،
وأجدها فرصة ، لأننا نلتقى دائما
متأخرين

فى الأيام الأخيرة بدت كلمة الظروف

واضحة فى حواراتنا ، استمر أنا العنق
، وعشنا بين الشد والجذب ، كانت تقول :
ما نحن فيه خارج أى تصور ، أو أى
منطق أو رؤية ، نأعوها إلى البداية
، وكيف كانت ، وأقول . عليك فى الليالى
الباردة أن تديرى شريط الكاسيت ،
وستجدين أمامك من يصد الريح ، ولا
يضمرك لك شرا.

فى الصباح هلت علينا وفى صحبتها
ضيف جديد ، جاء بضيائه الخفى ، لا
تلتقطه إلا العيون المدربة على الوضوح ،
وعلى الجانب الآخر ، وجدت أوراقى
الصغيرة ملقاة ، وصور أهل الحضرة
ممزقة ، ونصف الحبة يعثر على نصف
آخر ، أما شريط الكاسيت ، وستجدين
أمامك من يصد الريح ، ولا يضمرك
لك شرا.

فى الصباح هلت علينا وفى صحبتها
ضيف جديد ، جاء بضيائه الخفى ، لا
تلتقطه إلا العيون المدربة على الوضوح ،
وعلى الجانب الآخر ، وجدت أوراقى
الصغيرة ملقاة ، وصور أهل الحضرة
ممزقة ، ونصف الحبة يعثر على نصف
آخر ، أما شريط الكاسيت ، فقد سجلت
على ذراته الحديدية أشياءها الجديدة.

عجائز الهوامش

وحلمنا فى العيش إلى جوار الكبار ،
والبعد عن ناموس الناحية وأحوال
فقرها كان الضوء الأخضر لحاجتنا
وطلبنا عند الحكومة ، والمثال الذى
يطالبنا آباءنا باحتذائه ، أما تراب
سيارته عشية كل جمعة فكان يعفر فى
وجوه الفاملين ، والذين ركنوا ظهورهم
إلى حوائط مساكنهم النخبة بعد مقارب
الأيام . الآن يسألنى ، بعد ما تركت الأهل
والأرض ، ونسيت الزرع والقلع ، وتبعنى
-كما تبعه- كثيرون ، وجدنا فى ريع
سيارته عند زهابه ومجيئه ، القدرة على
الطيران ، والأمل فى اللحاق بخلاصه .
والحقيقة أننى كلما رأيت حمرة خديه
وقسمات وجهه تتحدث بالنعمة ، تأكد
لى أن الطريق إلى رغد العيش أسهل مما
أتخيل ، فقط .. على أن أتبع خطاه فى كل
شئ ، ولو ظن بى الناس الظنون .
كان كل ما فيه يبهرنى : شكل أصابع
يديه الأكثر استواء ، لون أظفاره المختلف
، أسنانه الناصعة بلاخدوش أو عوجاج ،
عليائه فى حساب الآخرين على طلباتهم
وهدايا المجاملين ، ساعته ، القشعة ، طرف
السلسلة الذهبية التى تبدو حول رقبته
على استحياء ، فيخطف بريقها الأبرار

يسألنى فى تجهم : ما الذى جاء يك
إلى هنا ؟ لم أتوقع السؤال فى بداية
الامر ، استغفريته عندما نطق به سكرتير
الوزير ، لحظة دخولى المبنى الأبيض ،
خصوصا أنها المرة الأولى التى يسألنى
فيها هذا السؤال ، وبدأ يلاحقنى فى
الأساكين التى اعتدت التواجد فيها إلى
جواره ، ناسيا ابتسامة البشرى التى
كنت ألحها فى عينيه ، كأنه يبارك
خطواتى وتواجدى فى أماكنه .

فى هذا الصباح كان صريحا فى
عدواته ، وزاد من وقاحته أن أمر أفراد
الأمن باصطحابى إلى خارج مبنى
الوزارة . وشدد عليهم ألا يسمحوا لى
بالدخول مرة أخرى . لحظتها شعرت بعد
السكين يذبح شرايين الحلم الذى داعبني
منذ سنوات . وتواطأت على كبريائى
وقلت فى نفسى : لعله غاضب هذا
الصباح ، أو أرهقه العمل الكثير ، أو
فسدت صفقة من صفقاته ، وربما رأى
أتبع خطاه ، فظن بى السوء ، وبدأ
بطردى كى يسمح أثاره ومعالم الطريق
حتى أهل .

يسألنى الآن عم جاء بى إلى هنا وكان
هو النجم الذى نهتدى به فى حياتنا ،

، شاربى الكث ، المحمول على جنبه الأيمن ، والطبنجة السوداء على جنبه الأيسر ، ماركات ملابس المستوردة والوان قمصانه الأكثر زهوا ، طريقتة فى معاملة الوحيدات وقدرته على اكتشاف حاجاتهم بحثى مؤهله المتوسط الذى ينسأه دوما ، ويكره من يذكره يتخرجه فى قسم لحام الكهرباء بالدرسة الصناعة ، بهرتى هو الآخر ، ويكفيه أنه ينحلى ينقاد لم يملكه أصحاب الشهادات العليا ، ويحتل منصب سكرتير الوزير منذ سنوات ، دون أن يزعجه أهد ، ومن طول تأملى فيه بخشيت أن يتحول الأمر الى فتنة به ، وغيره همقا ، وحسد أسود على التعمد المسمى عليها ، وركنت الى الايمان بدعساء الوالدين فى هذه الأمور .

لم يبهرتى أهد غيره ، ربما لاننى عشب العلم نفسه ، وعرفت ببتهم وأخوته . وكسيف أسند أبوه ظهره إلى حائط منهم ، بعد ما خسر أمواله فى بورصة العطن بالسكندرية ومات . كمت مثله ، خاسطت فى المدييه أوتاراً خفية ، وبدعسا الأمل إلى عزوها ، وإحراز الهدف نصب سماتها ، وفى الأماكن نفسها التى سبقت إليها سكرتير الوزير . استعين بخبراته وطرائقه فى عرض بضاعته ، وأحيانا خبيثه وكذبه ، وأقلد فى كثير

من الأوقات زيفه ورثين صوته ، وانتظر بفؤاد قارغ اليوم الذى يذهب فيه الوجه المخصوص من المرأة . وبعد سنوات من الصلابة لم يبق فى ذاكرتى غير الدعاء بالآ يهر منى الله من خدمة البيوت ومكاتب الكبار .

فى الأيام الأولى بدا وجهى مألوفاً لديه ، وكثر تردى من خلاله على المبانى الحكومية والمكاتب الخاصة وعندما طلب منى أن أمر عليه فى مكتبه ، قلت فى نفسى . الآن مسكت ببداية قصة الكعاج التى ستسريها فى خفى على مسامع الآخرين

فى الطريق إلى مكتبه كنت أمر على نيل بولاق أبو العلا ، فتفلسل صفحته روحى من الوسواس والخاف ، وبعد العصور إلى الضيقة الأخرى تجتأهنى رائحة السكرتير التى نركم الأنوف منذ سنوات .. فسلا أبالى ، حذرونى من هذه الرائحة النى امتدت من وسط الدلتا لتشمل المناطق المحيطة ، فقلت أن الأوان لاتفرد بالكامل لتوطلد علاقاتى بعلاقاته ، وإحكام المراقبة على تصرفاته فى الأمور كلها . انتظاراً للحظة المواجهة .

كان لا يكف عن الحديث عن الطرق المستقبلية والمآجات الواضحة والأشياء الحلال ، ويؤمن بأن المرء لا يحتاج سوى

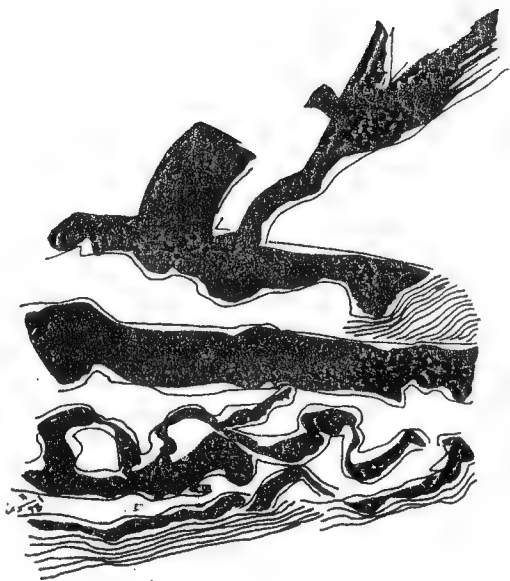


هدمة نظيفة، وأكلة حلوة ، ونومة مريحة ، لكنه بعد ذلك بدأ يتخفف من أعباء كثيرة أكلت روحه زوقته ، ويحكى عن ذلك الفرع البعيد الذى يسعد به المفتون وراء المشاهد ، لأنهم يعلمون الحقيقة، قد يبدون من السذاجة التى تدفع الآخرين إلى التعاطف معهم، وقد يستعينون عند الحاجة بتراث الخبث الوفير ، لكنهم يمتلكون لعنا فى العيون ، وبقطة دائمة ، ولا يهويون الأضواء التى تفضح ما يفعلون فى الخفاء ، يخترقون كالسوس عظام المدينة ، ويؤمنون بأن الفلاس يكمن فى الانهيار التام.

بعد طول دوران قصدت الهروب منه ، ومن جمحوظ السؤال فى عينيه ، تجاهلته ربما خرسست أصواته المتأججة داخلى ، لكنه فى الصباح الموعد أدرك خطورة المسألة وكبر السؤال فى رأسه ، ولم يتردد فى طرحه بهذه العداوة الظاهرة ، دون أن أملك الاجابة عليه.

كان المكان ضاق ، أو كان صدرى أوسع من الهواء المحيط وأن ما يتسرب إلى الآن هو الاختناق ، وعلى إذا أردت الفوز أن أفرك بين الأماكن ، قيل أن أعدم كل شئ ، وفى النهاية اكتفيت بإشارات الواضحة إلى ضرورة البعد عن حضرة الكبار وأماكن تجمعاتهم التى نقصت على المعيشة ، وجعلتنى كالمجنون أطارد

أشباحا ، لا يعرف ملامحها سوى العالمين برغد العيش . يطالبنى فى أحاديثه الأخيرة بالتخلي عن الصرة على ما فات ، والرضا بالمقسوم ، والركون إلى قناعة النفس ، بحثا عن السكينة والاحتماء بواقع الأمر ، ربما هدأت ملاحظتى له ، فيرتاح هو أيضا ، وعرفت أنها القطيعة . فلو أفلحت فى الهروب من أماكنه ، فكيف الفكك من السنوات التى أمضيتها فى طريق ، ومن أيدى الذين يختلسونى ويضفطون بطلباتهم ومشاريعهم ومكاسبهم كل صباح ، هو لم يدرك أسرار هذه المبانى ، التى أُرهِقتنى فى البحث عنها ، لم يقف أمام أسئلتها التى تنعى حظها فى صمت ، وتنتظر بلهفة قدوم العارفين الآتين ، الذى يحفظون الحق عن ظهر قلب ، ويحركون الهواء فيها والأنسجة . أه لو عرف الآخرون أن الأماكن تنادى ساكنيها ، لأنقذونى من هذا الاختناق ، وإذا لم أسكنها أنا، يسكنها آخرون ، وسيأمرون فى أول يوم بخلع اللوحات الرخامية ، وخلع عيون المطفلين ، وانعدام الأسئلة . موحشة هى الأماكن الخالية من العارفين ، ومقفرة ، وبلا أنفاس الأحياء ، أكاد أسمع شوقها الدائم للقادسين ، دون أن تتمسك بأحد إلى الأبد ، أرى رؤوسهم فى اللوحات التذكارية متراصة إلى جوار



بعضها ،بكانها جماجم فارغة من المحبة والعدل ، أما الأقواء ينطلق زفيرها نيرانا تحرق السنين وتلتهم كل شئ . الوجوه أعرقها جيدا ، بعدما صار وجهي مثلهم ، ينبئ بالمجزر والتراخي ، فما الذى أركن إليه لحظة المواجهة ، بعدما أمسيت فى زمرةهم . أذهب إلى أماكن تواجدهم ، وأنصت إلى أحاديثهم ، وأبادلهم الرأى فيما يطرحونه من قضايا أو تصورات . وعندما اقتضحتنى الميئون طاقات رأسي ووافقت على الترقى ، وحسدنى سكرتير الوزير على منصبي الجديد ، لكن حاصرني الندم بشكل لا استحقه .

بدأت مسورتى تجاور صورهم فى خلفية المشاهد التى تنشرها الصحف وتذيعها نشرات التلفزيون يحتلون الصدارة ويبدون فى ستراتهم الغالية وأربطة أعناقهم الأنيقة وجواربهم الحريرية بكانهم ليسوا من هذه النواحي ، ولا ينتمون إليها ، هم المخططون للأمور ، وأصحاب القرارات ، لم أجد فى ميونهم حسرة على ضياع شئ منهم ، ولم أجد شجنهم إلى ما مضى ، ولم أعثر فى ذاكرتهم على ما يعيننى على الدماء . فقط وجدت مقاعدهم الوثيرة وغير المترية ، وأوراقهم وأفكارهم التى تجرى بين الأماكن فى سهولة ويسر ، أما

أحاديثهم فهى مفعمة بالذكريات الكاذبة ، وأحاديث الحاضر الخائبة ، غارقين فى نهيمهم طوال الوقت ، فطنوا إلى حلاوة الهامش والمث ، فاستلوكوا الأمرين ولم يتركوا للمارقين شيئا . اتحصس رقبتي الآن ، خوفا عليها من هجوم مرتقب ، قد يخنقوننا بأربطة الأعناق الأنيقة ، لعلها الأيدي نفسها التى تمتد إلى رقبتي الآن ، ربما يدى أنا ، كسيف أفسر من هذا الاختناق ، وأى بوابات زمنية سمحت لنا بالعبور ، لو فقتشونا جيدا ، لوجدوا أسباب المنع كثيرة : نحتل المقاعد الفارغة فى سراياقات العزاء ، والمناضد الامامية فى الصفات والأفراح ، ونملك البراج ، وأهذيتنا لا يغيرها تراب الدرجات الرخامية والسجاجيد الفارسية والشوارع أمامنا خالية ، ولنا نصيب فى شقق وسط البلد ، ويلفون نعوشنا بأعلام الأوطان . لكن تكفى راتمتنا لتحمتنا هذه البوابات من المرور ، وكأننا لم نسلم منذ قرنين .

فى الأيام الأولى للمنصب الجديد ، استطعت التوفيق بين المهام جميعا ، عبر أجندة يومية ، عشت بها الحياة ، حتى فترات وحدتى كنت أحدها ، أما معارك الحفاظ على هذه النعمة ، فقد استغرقتنى طوال الوقت . ولم أتوقع بعد فترة أن تملأ النشرات الداخلية لعلب

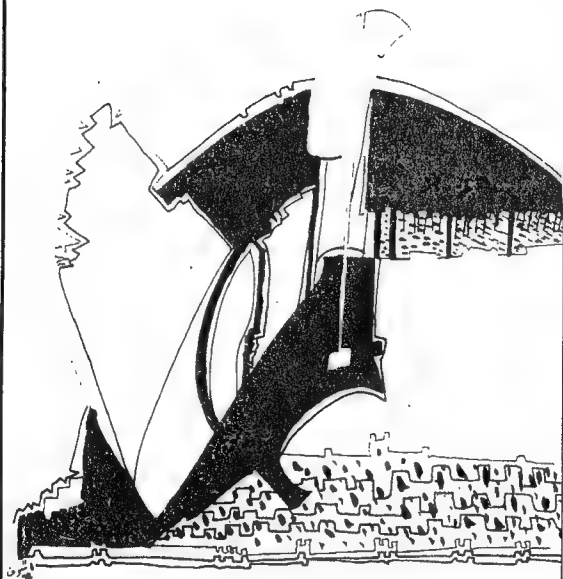


الأدوية المستبورة أدراج مكتبي ،
وتتكالب على الصبايا ، أملا في إحداث
التوازن المطلوب ، والبقاء الأطول وراء
هذه الحوائط .

بين الحين والآخر تعاودني الأسئلة
ذاتها ، وركنت إلى حمد الله كثيرا على
النعمة ، ولم يهدأ بالي بحثا عن بلاغة
أسوقها للموضع المختلف ، أبرز فيها
دلالات الانتقال بين الأماكن ، وأنسى ما
أنساه ، فالطريق مجهود وطويل ،
والحتاجون كثير ، وأصحاب الطلبات
يتزاحمون ، والمهام جسام ، ولما اكتشفت
النتائج الصحيحة للمعادلة ، شعرت
بالاعجاز ، وزاد حقد سكرتير
الوزير على المشكلة الوحيدة التي
أرقصتني هي عيون تلك الحوائط
ومراقبتها الدائمة لما يدور بداخلي . لم
أفلح في صد بلاغتها ، وتلكيدها على
تهميشي وعجزى عن الاستمرار .

قلت لنفسى إننى أضخم الأمور أكثر
مما ينبغي ، فقد اعتدت أن أكون الأشياء
فوق رأسى ، ثم لا أجد الطاقة على حملها

، ولا يتوافر لي الوقت أيضا . فما
الداعى لكل هذه الحسرة والشكوى من
النعمة . وما على إلا أن استمتع بها ،
وتزداد أسناني لمعانا ، ويعرض ما بين
منكبي ، وتضع يداي ، وتصبح نظارتي
وساعتي وسلسلة مفاتيحي من المعادن
النفيسة ، ولا داعى للطبخة ، وسأكتفى
بالممول ، وأفعل ما أريد ، أما حديث
الحوائط وعيونها . فأتأ كفيل باختراع
اللغة التي توهينى . كلهم يفعلون ذلك
رغم إكبارهم ومهارتهم في ألعاب
التوازن ، لكنهم يشكون في مرارة من
عيون الحوائط ذاتها ، تصيبهم بالقلق
الدائم والحيرة المستمرة والنهم الذي لا
ينقطع . قد تواجههم العيون في أى مكان
، ربما إلى جوارهم ، أو أسفل بيوتهم ، أو
داخل سياراتهم . ربما يتحسسون مثلى
رقابهم ، لن أتردد أنا الآخر ، عندما ألمح ،
أحد أبناء ناحيتنا ، فى التجهم وأساله
بعداوة واضحة: ما الذى جاء بك إلى
هنا؟!



كراكيب

وتسبحني إلى عوالم الكينونة ، فالتصق بها جيدا فتدلق الماء على رأسي ، ويجوب عطرها أرجاء الصمام ، أما الوابور الجاز فيصنع بدوشته خلفية من الصخب والغليان ، تسمح بالتحرك دون أن يحس بأقداى أحد . كنت أكثر من التعلل في الدخول إلى عشة المياه ، أيام صعودها إلينا واستحمامها بمدنا ، أراقبها في خطواتها ، وأفتش حاجاتها ، وأراها تأتي بتشيائها كاملة قبل دخولها الحمام ، ملابسه النظيفة والفضة الباهتة التي تلف بها شعرها الميتل ، تتساقط منه قطرة مياه . مساماته . أراهن كثيرا على أن تنسى شيئا وهي عارية في الحمام وتنادي على ، فأذهب إليها ولا أعود أبدا ، ويبدو أنني خسرت الرهان من طول انتظاره ، ورضيت أن أنزل إلى موضع قدمي ، في كل مرة ، أرقب على سهل أجزائها ، ولا أكف إلا عندما أسمع صوت أنفاس الوابور تتسرب دفعة واحدة ، وينطفئ فانسحب دون أن ينطفئ اللهب الداخلي ، أو يهدأ جوعى .

أراها وهي تخرج من باب الحمام في اكتفاء تام بكاملة في ذاتها ، وفي فريدة

لو نظر أحدهم عند موضع قدمه ، لرأى نصفها التحتى عاريا تماما ، ورأى كل ما رأيت . وعرف تفاصيلها كما عرفت . وأصابه الهيل والجنون كما أصابني ، من حلاوة ما رأى غفديها ، صوتها ، نبعها السلسبيل ، بطنها ، زوايا خصرها بكعبيها وقدميها وأصابها ، ورأى كفها وهو يمر بالليفة على هذه الأجزاء تغسلها بتور ، يلهب كل من يرى ، ويشعل فيه النيران التي لا يطفئها أي بلل ، مساماتها تناديني ، وبصمة جسمها تختلف ، ورغم الصريق الذي يشويني طوال فترة استحمامها ، لم أبع لأخوتي أو لأصحابي بالسر ، اكتفيت به لنفسى ، وبدأت أبحث عن مواضع أخرى ، أرى منها المشهد كاملا وأكثر وضوحا ، فكرت في أن أصعد إلى السقف ، أو أحفر طاقتين سحريتين ، عساه يفجئ من جسدها المشقوق ، فيتحول إلى مرايا ، تعكس المعرفة ونور الاكتشاف فالطاقة التي يمتلكها جسدها على الجذب ، تقوى على سحر البشر والحجر . أكاد أسمع ندنة الكون على صوتها ببعض الأغاني التي تحبها ، ويخبط الكون في الطشت النحاس ، فتجوب رنته الأفاق ،



أنوثتها وأحاديثها ، تحمل تحت إبطها ملابسها التى غيرتها ، والوابور المنطفىئ فى يد ، وفى الأخرى الطشت النحاس وفى جوفه لوفة مبتلة ، ترغب فى أن تشم رائحتها ، وصابونة ، وكرسى حمام متهاك جلست عليه عارية.

اخترع معها أى حوار ، لأطيل وقفتها ، وأنكرها بما نيهتها إليه من قبل ، ألا تنزع خرطوم التشطيف من حنفية دورة المياه ، وأشرح لها أهمية وجود الخرطوم فى بوز الحنفية ، وأحاول أن أخذ بيدها إلى الصندرة ، حيث تلقى الخرطوم فيها كل مرة ، وأن تأخذه بيدها وتركبه هى ، وأعير بجوارها الباب ، وأهتك بها ولا أعتذر ، ويعد أن هزت رأسها بالموافقة ، زادت جرأتى ، وبدأت أراقبها وهى تستحم من ثقب الباب الواسع مباشرة فأرى جسدها العارى كاملا ، وفى أوضاع مختلفة ، دون الحاجة إلى النزول إلى موضع قدمى ، لأرى فقط نصفها التحتى ، الآن أراها كاملة ، جسدها كله تحت عيني ، وأظنها أمام لهفتى وثورتى ، لمحت سواد عيني يفحصها من ثقب الباب ، لكنها لم تسده بورقة قديمة ، واكتفت بإحكام الترباس عليها بكي تطمئن على حدود عطاها وتهوى.

فى المرات التى لا تسد فيها شبك الحمام على بسطة السلم العلوى بصفيحة

السمن القديمة ، كنت أرى جسدها وضوح النهار ، لامعة بيضاء ، تشحذ الشهوة على سكين أجزائها. أما إذا سدت الشباك ، فإن النور الشفيف سيحيل المشهد إلى خيالات أسطورية ، تتكشف فيها الانثى الأولى فى العالم ، ومدى توحشها ، الذى يدفعنى إلى فسخ باب الحمام المتهاك ، والفك بجسدها النورانى ، ولا أضمن اكتمال المشهد بسلام ، فأبلغ ريقى وأتمهل فى الروية.

اعتادت الصعود إلينا هى وغيرها من بنات الصبرات السفلية فى الدور الأرضى فى بيتنا الكبير ، تحتل أسر غريبة حجراته ، كل أسرة تشغل حجرة واحدة ، لكن لا حمام لهم ، فاعتادت البنات الصعود إلينا لمساعدة أمى ، أو مسيح الصلاة الكبيرة والسلالم ، أو ملء المياه ، أو عجين الفيز ، أو للاستحمام ، خصوصا أننا نعيش فى أدوار البيت الأخرى.

فقط جسدها هو الذى جذبنى ووجهها الجميل ، دون الأخريات ، وبدأت تضيق من مراقبتى لها ، بعدما تفرغت ومكثت فى البيت أيام المذاكرة الأخيرة. فى البداية اكتفت بأن تضربنى على كتفى برفق وتسبىنى بعدها مددت يدى فصرخت فى وجهى ، ولست حاجاتها ، وقالت إنها لن تصعد إلينا ثانية ، ولن

تأتى لتستحم ، وأنها ستحكي لأمى عن كل شيء ، فلم أهتم إلا بالحمام ، الذى وجدتني فيه ، استعيد صورة شقتها القمرى أمامى ، وأراها تملأ عيني المغضتين.

فى غيابها بدأت أسأل نفسى عما أريده منها وما الذى انتظره ، ولما كل هذا التخطيط والارهاق ، وأنا أعلم علم اليقين ، أن هناك رجلا آخر ، ينتظرها فى الحجرة السفلية ، وينام إلى جوارها على فراش واحد ، مس جسدها ، ولحظ إبداعه ، وفك لغته المطلسة منذ سنوات ، وأجاد فى نسيج حكايات العشيق والرضا ، وهرف الأسرار كلها ، وهبت ذلك.

أتذكر الآن حكاياتها عنه ، وكيف تغيرت نبرات صوتها ، عندما جاءت سيرته ، بهى ثراه أمامنا رجلا ، يسد حاجاتها ، ويأخذ أنفاسها وتأخذ أنفاسه فى برودة الحجرة السفلية.

لم تغب كثيرا ، وكانت المفاجأة أن أتى بها زوجها ، وصعد إلينا كي يطمئن بنفسه على أسباب انقطاعها عنا والغياب ، وعندما حكى عن سفره إلى صحراء الخليج ، أيقنت أنه أراد أن يسلمها لأمى ، كي تميش عندها فترة غيابه ، يومها نهبتنى أمى بالآ أضياعها ففرحت.

زاد احتكاكها بى ، فأصابنى الخجل ،

تلقى بطرافها أمامى عند الصعود أو الهبوط وعند الدخول والخروج ، وتمعد إلى السطوح ليلا ، وتدخل على إلى عشة الحمام ، بحجة أنها صنعت لى الشاى ، وتهدل لها الزغليل فرحة بمقدم روحها الجميلة بعدها أعلمتنى الأسباب التى التى تجعلها لا تطيق اللباس الداخلى ، فأقول لنفسى : ربما ما لم أخذ هناك أخذه هنا ، فى مكان غير المكان ، وزمان مختلف.

علمت بنجلى فى الثانوية العامة ، وأرادت أن تشاركنا الفرحة ، فهمست فى أذنى : ساحلى لك بقل ، فترقببت موعدها ذات ظهيرة ، عندما نادى على لأساعدها فى رص الكراكيب فى الصدر ، طلبت منى أن أسند لها السلم الفشبى ، وستصعد هى ، فقط على أن أناولها الأشياء التى كومستها أمى وجمعتها قبل خروجها من الأدراج والدواليب ، والكراسى والزجاج المكسور والمفاتيح القديمة وعلب البوبية التى جفت وأسلاك ولبات محروقة وأكياس سدت المدخل تماما.

أرادت أن نعتدل فى وقفتها على درجات السلم ، فومعت ما بين ساقيهما ووضعت واحدة على درجة السلم والثانية على الشباك الصغير الموازى لها ، وعندما رفعت رأسى بينهما وجدتني بلا لباس

داخلي ففزعت ، لكنني واصلت الوقوف
تحتها ، أدقق ، وهي ترفع بين العين
والعين طرف جلبابها الأزرق ، فتعرجمة
من نور ، تشع في جسدها الشفيف زرقة
باهرة . ولم أر في عريها عورة ، يجب
عليها أن تسترها وتغطيها ، بل رأيته
ناراً ، لهبا يذبح البشر وتاكل كياني
أنصمها بالتمهل في رص الاشياء في
الصندرة وأن تختار لها الوضع المناسب
، وأخالها في المرات كلها ، وهي تطيعني
في استغراق محجب ، تسألني عن حبات
العرق التي بدأت تتصبب على وجهي
، فأنشير إلى الحر الشديد الذي يشمل
الأجسام ، تعاود رفع طرف جلبانها

الأزرق ، وعندما سددت إليها يدي ،
تأوهت وأرتبكت واختل توازنها ، لكنني
احتضنتها حتى هبطنا سويا ، ولا حققتها
برأسي داخل جلبابها لحظتها همست في
أذني بعبارة والله وكبرت يا على . في
الصباح حزمت مع أمي حقائبي التي
سأخذها معي إلى المدينة الجامعية
قبلتني خلصة ، وعاهدتني ألا أنسى ،
لكنني في أول اجازة عدت فيها إلى
البيت ، لم أفرح بما طلبت أن أساعدها
في رص الكراكيب الجديدة ، في
الصندرة ، أعطيتها كتب الثانوية العامة
القديمة لترصها مع بقية الأشياء ..
ومضيت .

نقد

كتابة أصلان ومعرفته

سمير اليوسف

بلغ إبراهيم أصلان في الثالث من آذار (مارس) الماضي عامه الستين ، وهو العام الذي شهد صدور روايته الجديدة « عصفير النيل » . وفي حياة أدبية ترقى إلى ثلاثة عقود ونصف لم ينشر أصلان سوى خمسة كتب تتراوح أحجامها ما بين خمس وستين صفحة ومئتي صفحة . وهذا مأسوخ اعتبار الاقلال صفة ملازمة له ، والصفة الأكثر شيوعاً من أية صفة أخرى .

ويظهر أصلان لمن قرأ أعماله وألم بطرف من سيرته وأخباره وانتظر بفارغ الصبر صدور جديده ، الكاتب الذي اتخذ لنفسه منذ البداية ركناً قصياً في العالم الأدبي . ولا نظن أن الواقع مخالف لذلك . صحيح أن الرجل ليس غائباً تماماً عن الوسط الأدبي ، فلقد حظى باهتمام نقدي متواصل بحيث فاق ماكتب عنه ضعف ، أو حتى ضعف ، ماكتبه هو نفسه ، هذا بالإضافة إلى مايجري معه من حوارات أو مشاركته بين الحين والآخر في أنشطة أدبية ، بما يدل على أن الرجل غير منقطع عن الوسط الأدبي أو معرض عنه ، بيد أن هذا الحضور ليس مما يطلبه الكاتب ويسعى إليه ، وخلافاً لما هو عليه الأمر بالنسبة للكثير من الكتاب العرب لاسيما أولئك الذين يبذلون الجهد الأعظم في سبيل تكريس أسمائهم بحيث تبدو مواهبهم الفعلية وكأنها تقع في مجال العلاقات العامة وليس الكتابة .

ولئن عزف أصلان عن أن يكون في قلب الوسط الأدبي ، فلأنه على مايستشف من كتاباته وأخباره واحد من أولئك الكتاب القلائل الذين لا يرون إلى الكتابة إلا كفاية بحد ذاتها ، ومن ثم فانهم لا يتجاوزون فعل الاستغراق فيها إلا لما ، فالعلاقة بالمخاطب ، القارئ أو المتلقي بما هي السبيل إلى

تكريس صفة الكاتب ، هذا ناهيك عن صفة الكاتب « الكبير » أو « العالمى » هى علاقة شبه معدومة . ففى حين تكون الكتابة نشاطاً خاصاً ، فإن صفة الكاتب انما هى مرهونة بما هو عام ، وتحديدأ بـ « بيروقراطية الأدب » على حد تعبير الناقد البريطانى رايموند وليامز ، حيث يتعين على الأديب أن يتصرف بما ييسر للآخرين تكوين صورة له وتعريفه . وعلى هذا يحتل هاجس الانتاج فى صيغتي النشر والتداول موقعاً هامشياً فى حياة هذا الكاتب بما يجعله مقلأ فى النشر .

ولعل شخصية يوسف النجار ، فى رواية « مالك الحزين » صورة نموذجية للكاتب من هذا النوع . فهو لا يظهر على مسرح أحداث الرواية الا مستغرق الذهن استغراقاً يشغله عما هو مجد فيه أو مقدم عليه . ويتبين لاحقاً فى لحظة انفجار وجدانى بأنه مستغرق فى كتابة رواية ما انفكت مادتها تثير حيرته وتردده . وعلى رغم انشغاله التام بالكتابة الا أنه لم يحظ فى الوسط الذى ينتمى اليه بصفته الكاتب . ولأنك أن عدم حيازته على صفة كهذه انما يعود إلى حقيقة انعدام مثل هذه الصفة أصلاً فى مجتمع يتكون رجاله من « أفندية » و « أسطوات » و « معلمين » . فليست الكتابة مهنة تدر دخلاً بحيث يمكن أن تكسب ممتنها صفة ، بل انه لمن غير الجائز امتنانها أو الادعاء بامتنانها . إلى ذلك فان الكتابة تفترض وجود قراء . وليس شمة قراء بين أبناء الحارة التى ينتمى اليها يوسف النجار وتربطه بهم أوامر وثيقة . أما القارئ الوحيد فهو شخصية يشار اليها فى سياق الرواية إشارة عابرة من دون أن تظهر على المسرح . بل أن من الراجع أن يُعتبر من يقرأ كتباً بين هؤلاء « غايباً » ، على حد تعبير فاطمة ، احدى شخصيات الرواية المذكورة .

بيد أن يوسف النجار نفسه لا يبدو طامحاً الى أن يُعرف ككاتب على ما يتبين من توافقه مع وسطه الاجتماعى . ذلك أن من مُرتببات السعى الى تكريس المرء لنفسه ككاتب أو كقنان فى محيط لا يعترف بمهنة كهذه ، أو فى أحسن الأحوال يعتبر الأمر مصدرأ للسخرية والتندر ، الانقلاب على هذا المحيط واتهامه بالجهل والضمالة . و ابراهيم أصلان شأنه شأن يوسف النجار لم يكن طامحاً بالظفر بهذه الصفة وما يترتب على ذلك من الانتقال من الشريحة الاجتماعية التى ينتمى اليها إلى شريحة أخرى . ولقد أقام جل حياته فى الناحية التى شب فيها (أمبابة) فضلاً عن مواظبته على عمله كموظف فى هيئة المواصلات السلوكية واللاسلكية .

ويقول أصلان بأنه لم يحس يوماً بأنه كاتب وله قراء ، وأنه اذا ما حدث والتقى بأحد منهم فانه يعتبر الأمر من قبيل المصادفة . وليس هذا القول من قبيل ادعاء التواضع أو عدم المبالاة . فالقارئ المتضمن فى أدب أصلان يدرك أن

حضوره كمؤلف هو الأندر من حضور أى عامل آخر . وه حضور المؤلف « فى حدود مقصودنا هنا إنما يتمثل فى بروز عناصر تؤدى إلى انشغال القارئ عما يُخبر الى الوجه الذى يتم بموجبه الإخبار ، أى إلى اللغة إذا ماغالى المؤلف فى استخدامها مفالة تزيد على مايستدعيه السرد فتجهضه ، أو إلى التقنية السردية خاصة تلك المسروقة فى شكلانيتها على ماشاع أمره فى القصص العربى خلال العقود القليلة الماضية .

ولاجدال فى أن أصلان ، وأسوة بأبناء جيله ، عزف عن سلك سبيل السرد « التقليدية » وشبه التقليدية مما أرسى أسسها كتاب مثل محمود تيمور ، يحيى حقى ونجيب محفوظ ، لاسيما فى أعماله الأولى . ومن ثم فإن فى ذلك ماقد يجيز النظر إلى عزوف كهذا بمثابة تكريس لحضور المؤلف . فاستبعاد ضرب من الكتابة والاقبال على آخر لا يقل عبارة عن الحضور من الذهاب مذهب اقحام تقنية غير مسبوقة . وهذا اعتراض فى محله ، غير أنه لمن الضرورى أن تنتبه إلى أن الإعراض عن توسل السرد التقليدى لهو من قبيل الاستغناء عن دور المؤلف كراى كلّى المعرفة يحيط بأسرار شخوص قصصه ويعلم بما يحدث ويحل بهم من غلغم الأمور وصغيرها ، أكان ذلك فى محيطهم أم فى طوايا نفوسهم . وفى ذلك أيضاً تخل عن المؤلف الذى يزعم ارشاد القارئ واسداء النصيحة له ، وفى أدنى تقدير اعلامه بما جهل به ، فصين يندعم وجود القارئ ، أو المخاطب الأدنى مرتبة من الكاتب بالضرورة ، تبطل الحاجة الى زعم كهذا وتفقد بالمقدار ذاته الكتابة التى تنحو منحى الاسهاب والافصاح وقلب موازين السرد المألوفة رأساً على عقب ، مسوغها .

هذا على أية حال لايعنى أن أصلان توانى عن استخدام تقنية سردية حديثة حيثما اقتضى غرض القصة . ففي « مالك الحزين » كان لابد من اللجوء الى مستويين من السرد متقاطعين طالما أن الغاية كتابة قصة تدور فى ليلة واحدة وترصد حركة عدد كبير من الشخصيات فى مكان محدد . وهذا ماكان ليتحقق لولا الجنوح الى الاستطراد من سبيل مستوى سردي مبين للأول فى شكله ومضمونه . فوحده الاستطراد هو مايمكن أن يظهر طبائع الشخصيات والعلاقات التى تصل بينهم . وعلى هذا جاء المستوى الأول على وجه تعقب حركات الشخوص فى تلك الليلة المشهودة بينما جاء الثانى على شكل حكايات منفصلة تعترض سبيل الأول . فينقطع خيط الأول عند سالفه أو نادرة تعدنا بطرف من أخبار الشخصية وماعرض لها فى ماضيها ، ثم لاينى يستأنف من اللحظة الزمنية التى انقطع عندها مترصداً حركة شخصية أخرى وهكذا .

ولئن بدا لجوء أصلان إلى سرد من هذا الطراز بمثابة اقتداء بما أسس شائعاً منذ ذاك العهد من اقبال الروائيين العرب ، وبقليل من التروى والحكمة ،

على تبني اشكال سرد تجريبية ، فانه لحرى بالملاحظة أن استخدام أصلان لهذا الضرب من السرد لم يكن من قبيل التذرع بالرواية فى سبيل التقنية وانما على النقيض من ذلك . فالى ماسبق وذكرنا من داع أوجب تقنية كهذه فانه لمن النافل الاشارة الى أن هذه التقنية نادراً ما تعيق القارئ عما يخبر ومن الاندر أن تشغل انتباهه بالوجه الذى صير بموجبه الإخبار .

الكتاب والمعرفة

« اكتب عن الأشياء التى تعرفها » ، يخاطب يوسف النجار نفسه « اكتب عن عمران وعبد الله او المقهى او أبيك الذى مات ، وان موت الفقراء ليس موتاً لكنه اغتيال ، ومن الأفضل أن لا تكتب أى شئ من هذه الأشياء أو بالبيتك تكتب عن النهر ومنازل الشاطئ الحجرية وتقول أن لكل منزل أبنائه الذين ينزلون فيه ، الأولاد يصطادون ويسبحون والبنات يغسلن الحصر وأوانى البيوت وأنت تخرج من حارة الأفندى وتذهب الى منزل (حوا) . »
ويبدو أصلان كأنه يكتب اتفاقاً مع فحوى هذا التصريح . وعلى ما يُستشف من قصصه فان المؤلف لا يعرف سوى القليل ، وان معرفته فى كافة الأحوال لاتزيد كثيراً على معرفة القارئ الا بمقدار ماتزيد معرفة المرء لوسطه ولما يقع فى متناوله عن معرفة الغريب . ولهذا يبدو أصلان كمن أدرك منذ البداية انعدام جدوى الاسترسال والافصاح طالما أن ما يمكن أن يُسر به الكاتب نادراً ما يخفى على القارئ أو ماتعجز مخيلته عن تصويره أو قدرته على التفسير تقدير أسرارهِ وخفاياه .

فالغريباء الذين يظهرون فى الكثير من قصص كتابه الأول « بحيرة المساء » يظلون غرباء على قارئ القصص وشخصياتها حتى بعد انتهائهما . وهذا لأن الكاتب لا يريد أن يزعم معرفة بهم تزيد على معرفة القارئ نفسه . ومن الطبيعى للكاتب الذى لا يدعى معرفة كلية أن يُقر بوجود من لا يحيط بأخبارهم ومن لا يسعه الكشف عن خبيثة نفوسهم .

والكثير من شخصيات هذه القصص هى مما يشير الحيرة أو الفضول ، إلا أن الراوى يحجم عن سوق تفسير لما يبدى منهم أو عن استخدام المخيلة كسبيل للتكهن فى شأن الغامض والجدير ، وإنما يبدو وكأنه يدع الأمر لمخيلة القارئ وتقديره .

فى قصة « البحث عن عنوان » ، على سبيل المثال ، يستوقف رجل رجلاً آخر زاعماً بأنه كان زميله فى المدرسة ، ثم يشرع فى سرد ما يزعم بأنها ذكرياتهما المشتركة بينما الآخر حائر من أمره . وتنتهى القصة من دون أن



يظهر بأن هذا الأخير قد تبين في الأول زميل المدرسة الذي يدعى ، ومن دون أن يتبين القارئ جلية الأمر أيضاً . وتحمل هذه القصة إحدى الامارات البارزة في أدب أصلان . ذلك أن السرد لدى إبراهيم غالباً مايومي أو يوحى بوجود قصة أكثر مما يخبرها أو يبسط ثناياها . فيحيلنا ماهو مسرود إلى قصة أخرى لانرى منها سوى أطرافها.

وكثيراً ماتلمح قصصه الى آلام ومتاعب يعاني منها شخص القصص على وجه لايمكن أن يغيب عن انتباه القارئ بيد أن الراوى نادراً مايتوغل إلى مكانن المعاناة أو يكشف عن مصدرها . على أن هذا على أية حال لايقود إلى أن تكون القصة مبتورة أو ناقصة أو أن تظهر كلغز يحتاج إلى حل أو تفسير ما . فهي إذ تضمّر أكثر ماتظهر فانها لاتخفق في استيفاء مقومات القصة وشروط اكتمالها . ومن النافل الإشارة إلى أنه على رغم الاقتصاد في اللغة إلا أنه لم يحدث أن جاء سرد أصلان مبتسراً أو عاطلاً عن الإيصال . ولنأخذ على سبيل المثال قصة « بندوق من نحاس » (من كتاب « يوسف والرداء ») . فعلى رغم اقتصار السرد على الحد الأدنى من الافصاح إلا أنه لايقف في جلاء معاملها وإبانة معانيها العميقة . ولايمكن لمن قرأ هذه القصة بامعان إلا وأن يبلغ قلب قصة تدورحول العنف والالكم والاحساس بالغربة وانعدام الأمن ، وهي قصة أعقد وأشمل من أن يحيط بها نص واحد أو أن يشمل طبقاتها المتعددة بين حدوده . وبكلمات أخرى فان هذه القصة القصيرة (والتي تكاد لا تزيد على ٥٠ كلمة) تبدو أشبه الشيء بمدخل إلى رؤية واسعة للوجود لايمكن اختزالها بنص صغير أو كبير.

في ضوء حقيقة كهذه يمكننا أن ندرك سر اكتفاء أصلان بالحد الأدنى من السرد فحيث لايمكن للسرد تقديم القصة كاملة ، فان الاسترسال فيه لن يكون مجدياً ، بل ومن الأرجح أن يطفى على قلب القصة ويبدد معانيها . ويصل ضيق أصلان بالاسترسال السردى الى حد أنه لايتوانى في بعض الأحيان عن نشره على وجه الصفحة جملأ منفصلة ، كما هو الأمر في أكثر من موضع من روايته الأحدث :

« وهو صغير ،

وكان الأولاد في مثل سنه ..

ينصبون فخاخهم على شاطئ النيل ،

ويخطونها بطبقات رقيقة من التراب ،

أو الأعشاب .. الخ »

وفى مثل هذا المقطع كما في تلك الحوارات المقتضبة والمتناثرة على مدى هذه الرواية ، وكذلك في قصصه السابقة ، يبدو أصلان وكأنه يقصر عمله على

تقديم إشارات وعلامات تكون بمثابة دليل لمخيلة القارئ بما يتيح لها فرصة تصور العالم المقصود . ولعله من الجائز القول أن أصلان إذ يكتب عما يعرف فانه يكتب عن أماكن وأزمنة وشخوص يعرفهم معرفة وثيقة الا انه لا يحاول انشاء نص مطابق للواقع .

جيران وزملاء وأهل

وحيث أن السرد لا ينحو منحى التصوير الفوتوغرافى ، فانه يستوفى غرضه من خلال فصول ومقاطع ولوحات قصصية قائمة أو شبه قائمة بذاتها ، وبما يسوغ قراءتها على نحو منفصل . وهذا إن دل على شئ فانما يدل على أن البناء الروائى عند أصلان لا يستقيم وفق حبكة قصصية أو على أساس السعى الى اقامة عالم بديل أو شبيه للعالم « الواقعى » ، أما الرابط الذى يربط ما بين تلك الفصول أو اللوحات القصصية فهو العلاقة التى تربط شخصيات الرواية بعضهم البعض . وهذه أما أنها علاقات جوار ، كما فى « مالك الحزين » أو علاقات مهنة ، كما فى « وردية ليل » أو علاقات الأهل أو القرابة ، كما فى « مصافير النيل ».

فرصد حركة عدد من الشخصيات فى زمان ومكان محدد كما هو الأمر عليه فى رواية « مالك الحزين » ، لا يكفي لإنشاء بناء روائى فى ظل غياب الحبكة المحكمة التى تربط سبل ومصادر هذه الشخصيات بعضها إلى البعض ، خاصة إذا ما تنبهنا إلى وفرة عددهم وتباين أعمارهم ومنهم . لهذا فان ما يتيح نهوض « مالك الحزين » كعمل روائى هو علاقة الجوار التى تربط بينهم باعتبارهم أبناء حارة واحدة . بل وفى كونها ذلك النمط من علاقة الجوار الذى يسود الأحياء الشعبية ذات الطابع الريفى والمدينى المختلط . وسيادة هذه العلاقة هى التى تفضى إلى نشوء حركات قصصية تتوزع على مدار الرواية كانشغال أبناء الحارة بموت « العم مجاهد » ، أو كالحلق الذى يستولى عليهم بفعل بيع المقهى المحلى الذى يترددون عليه ويقضون جل أوقاتهم فيه . أو كالمواجهة التى تقع فى نهاية الرواية مع جنود الأمن المركزى .

وما لاجتماع شخصيات مثل بيومى وسليمان وجرجس ومحمود والحيرى ، وغيرهم ممن يظهرون فى سياق رواية « وردية ليل » الا ما تسوغه العلاقة المهنية باعتبارهم زملاء عمل فى « هيئة المواصلات السلوكية واللاسلكية » . أما علاقة الصداقة الوحيدة التى تقوم ما بين سليمان ومحمود ، كعلاقة تتجاوز حدود العلاقة التى تفترضها المهنة ، فانما تنشأ عن حقيقة انهما زميلا عمل من سن واحدة وانهما تسلما العمل فى وقت واحد . وينحدر جل شخوص رواية «

عصافير النيل» من امرأة عجوز أربت على مئة عام، تبدأ الرواية بظهورها وتختتم بها وهي تحاول عبثاً العودة إلى مسقط رأسها فى الريف . أما من لاينحدر منها مباشرة فانهم يرتبطون بها من طريق الزواج من ابنتها أو ابنتها . ولئن توسط البناء الروائى لهذه المسافة الفاصلة مابين « مالك الحزين » و« وردية ليل » فلا تزعم التماسك الذى تزعمه الأولى ولاهى من التقطع الشكلى الذى يحكم فصول الثانية ، فانها تستوى على منواليهما من حيث استقامتها على أساس العلاقة التى تصل مابين الشخوص ، أى علاقة القرابة ، وإلى ردهما إلى نسب أو أصل واحد . فلا يأتى عبد الرحيم إلى القاهرة ويتسلم عملاً فى إدارة البريد ، إلا على جريرة شقيقته نرجس التى تقيم فى المدينة وزوج شقيقته الذى يعمل فى الإدارة نفسها . أى أن الانتقال من القرية إلى المدينة لا يتم إلا على أساس العلاقة التى تربط مابين هذه الشخصيات .

وإذا ما انتظم السياق السردى فيها على وتيرة التآرجح مابين الحاضر والماضى ، القريب منه والبعيد ، فإن ذلك لايجعل من « عصافير النيل » عملاً يزعم تصوير حقبة تاريخية شاملة ، أو يزعم التماسك المفترض للحقبة التاريخية التى يحيلنا السرد إليها . فحضور التاريخ فى هذه الرواية لايزيد على حضوره فى أى من قصص أصلان السابقة . فهو حضور يصار اليه من خلال استدعاء غير متكلف لصور وملامح من الماضى . ولاشك بأن هذه الصور أو الملامح أشد انتظاماً عما هى عليه فى القصص لأخرى ، ذلك أن فصول هذه الرواية تنتظم وفق سياق تاريخى محدد ومعلوم . فيحرص الراوى على تزويدنا بالعلامات التى تدل على الحقبة المعنية. بيد أن الانتقال من الحاضر إلى الماضى لا يصار اليه من خلال تتبع خط سردي مفترض على نحو مسبق ، وإنما هو أقرب الشئ إلى استدعاء لحظات أو حوادث ماضية من قبل أحد شخوص الرواية . فموت عيد الرحيم مثلاً يثير فى ذاكرة عبد الله اللحظة التى قدم فيها خاله (أى عيد الرحيم) إلى القاهرة لأول مرة .

وتشبه « عصافير النيل » قصص أصلان السابقة أيضاً فى نازع الحنين الذى يعترها فالراوى اذ يعود بنا إلى الماضى من سبيل ذاكرة عبد الله فانما يثير صوراً لا مكنة درست أو تغيرت معالمها بحيث لم يعد من الممكن تبينها . بيد أن نازع الحنين عند أصلان لا يذهب مذهب تعذيم شأن الماضى والخط من شأن الحاضر ، وإنما هو لا يطمح بأن يكون أكثر من إعراب عما يحسه شيخ حيال شبابه المنطوى فى صفحات الماضى . والحق فإن مصدر هذه النزعة هو وفرة الشخصيات المسنة فى أدب أصلان . وكفى أن نشير إلى أن شخصيات مثل العم عمران وبيومى وجرجس والحريرى والبيهى عثمان والأستاذ عبد الله

وغيرها لاتحضر إلا ويكون الماضي محور اهتمامها ،والذكريات ملازها ضد شبح الموت الدانى

ولا يمكن للقارئ أن يغفل عن مقدار التعاطف الذى يكنه الكاتب لشخص كعده . وليست العلاقة الاستثنائية التى تربط يوسف النجار بالعم عمران إلا نموذج لمدى قرب الكاتب من شخصيات كعده . وأنه لمن هذا الركن يتجلى تميز أصلان من جل كتاب القصة ممن يتوسلون أسلوب السرد « الحياىى » . ففى حين ينزع هؤلاء إلى تجريد شخص قصصهم من الاحاسيس والانفعالات الى حد يتسبب بابتلاء القصة بفراغ عاطفى وأخلاقى لارضاء فيه ولاخلاص ، فإن أصلان وإن أحجم عن الافصاح ، فإن قصصه لاتخفق فى أن تكون حاضنة مشاعر ومواقف انسانية نادرأ ما تفتيب من حوادث الرواية أو مواقف شخصوها .

موقف الكاتب

بلغ ابراهيم أصلان الستين إذن . وفى حياة أدبية غير قصيرة أفلح الكاتب فى أن ينأى بنفسه وكتابته عن ضوضاء الأطروحات والدعوى الأدبية الرائجة منذ أربعة عقود أو أكثر . ومن ثم فانه لم يظهر بمظهر الساعى إلى اىصال « رسالة » إلى « جماهير » قراء ، أو إلى تأصيل السرد العربى فى وقت كثرت فيه الشكوك حول « هوية » الرواية العربية ، أو إلى « تفجير » بنى التعبير السائدة بما يسهم فى ولادة أدب « طليعى » أو « حداثى » ينتمى إلى المستقبل الزاهر . وهذا أيضا مانئى به عن محاولة إغواء النقاد ، أى الحرص على كتابة ما يستهوى مناهجهم ويسوغ استخدامهما على ما هو شائع عند الكثير من الروائيين والشعراء العرب .

بيد أن ذلك لم يحرره أو ينقذه ، من الاهتمام الأدبى ، ومن محاولة تجنيده فى أحد المشاريع الصاخبة . ولابد أن فى قصص أصلان ما يلائم مناهج النقاد الحديثيين وما يفى باغراضهم ، غير أن مكنم القواية الفعلى لهذا الاهتمام هو فى تقديرى الموقف الذى اتخذه أصلان من الكتابة ومن الوسط الأدبى تحديداً . فما يند عنه موقفه هذا من زهد بالاعتراف والاهتمام والشهرة والاحجام عن تزخيف ماناله منها فى سبيل تكريس نفسه كاتباً « كبيراً » أو « عالمياً » لهو ، من وجه أول ، مصدر احترام عميق ، بل وحسد كُتّاب ونقاد ، جلهم من ذوى الأصول الفلاحية وأخلاقيتها الطهورية وهى أخلاقية إذا ما أفلحوا فى الاعتناق منها فعلى مفض منهم وباحساس بالذنب عميق . أى أن الاهتمام بأصلان هو من قبيل تقدير كاتب اختار الهامش فنجا بنفسه من الانغراس فى الوسط الأدبى ومفاسده وخطاياها الدينية المصدر .

أما من وجه آخر فهو تسليم مُضمر بما ينطوى عليه موقف أصلان من حكمة

عميقة مستمدة من حقيقة أنه ليس هناك « جماهير » قراء تتلقف ماتخرج به يراع الكاتب بنهم . فالقراءة في بلاد العرب ، وبين أبنائهم ، ما انفكت نشاطاً يقتصر على « الغواة » ، هؤلاء عددهم قليل حتى بين الكتاب والمثقفين أنفسهم . إلى ذلك فإنه في مجتمعات يتعلق مصير ووجود كل مؤسسة بما ، ومن ، هو أعلى مرتبة منها بحيث لا يبقى حيز أو مدار عام ، فإن ما يصدر عن أولئك الذين يشغلون المراتب الأدنى (وهذا هو الموقع الذي يحتله الكاتب في المجتمعات العربية) يكون فائضاً عن الحاجة أو عديم الجدوى وفي أحسن الأحوال هنئيل الوزن وهامشي الأثر .

ومثل هذه الحقيقة يدركها جل الكتاب العرب الذين لا تزيد مبيعات كتبهم على مئات قليلة من النسخ ، أو الذين يعملون في مؤسسات يمكن أن تزول عن وجه البسيطة بجرة قلم . يدركونها في دخيلة نفوسهم وإن توهموا أن مصير البشرية يتوقف على ما يكتبون .

× عصافير النيل ، صدرت حديثاً عن دار الآداب بيروت . أما كتبه الأخرى المشار إليها هنا فهي « بحيرة المساء » و « مالك الحزين » في طبعتهما الأحدث (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٢) و « يوسف والرداء » ، مختارات فصول ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، و « وردية ليل » ، دار شرقيات القاهرة ١٩٩١ .

ألف عام على عدم تحرير المرأة العربية

غادة نصيل

على مدى أسبوع من السبت ٢٢ أكتوبر إلى الخميس ٢٨ أكتوبر ١٩٩٩ انمقد مؤتمر مائة عام على تحرير المرأة العربية في المجلس الأعلى للثقافة الذي اشتمل على ٣٨ جلسة علمية و١٤ مائدة مستديرة و١٠ جلسات شهادات و٨ مروض لأفلام سينمائية و٢ أفلام تسجيلية إلى جانب معرض الكتاب الذي أقيم على هامشه -رغم عدم دقة الكلمة الأخيرة- والذي شمل تخفيضاً في أسعار الكتب المعروضة ومعرضاً آخر لرائدات التمثيل السينمائي.

وسأحاول أن أخص أهم الملاحظات على اما استطعت حضوره من جلسات لكن لايد من الاعتراف باستحالة حضور معظم الأنشطة لسبب بدهي ففي الفترة من العاشرة وحتى الثانية عشرة وهي الفترة الصباحية كنت تجد أمامك جليستين علميتين في قاعتين مختلفتين وجلستي شهادات (بالتزامن) في قاعتين أخريين وتتوالى جلسات اليوم الذي يبدأ من العاشرة صباحاً وينتهي في العاشرة مساءً وأنت تجاهد لتجربى بين أروقة المجلس وقاعاته تسأل المنظمين عن شيء ما أو تتأكد من تغيير إحدى القاعات (كانوا يعلقون لافتات) أو مواعيد الجلسات وتقضى بعض الوقت في ندوة فإن وجدت قاعة قليلة الأهمية أو أن نصف الحاضرين أو ثلاثة أرباعهم لم يحضر كما حدث في ندوة «المرأة والفن التشكيلي» وفي مائدة «المرأة واللغة» على سبيل المثال ربما يكون قد فاتك نقاش أو طرح مهم في إحدى الجلسات الأخرى التي تقام في نفس الوقت . وعليك وليس على أحد القيام بوظيفة التحري والتقييم اليومى هذه.

إن العدد الهائل من الباحثين والمبدعين الذين تمت استضافتهم في فندق تكاليفه باهظة يجعلنا نعذر المظمين الذين يتصرفون ضمن حدود ميزانية محددة والإ فربما كان يمكن للمؤتمر أن تتواصل فعالياته على مساحة زمنية قد تتجاوز أسبوعين أو أكثر ففتحقق استفادة أكبر مع هبط أقل.

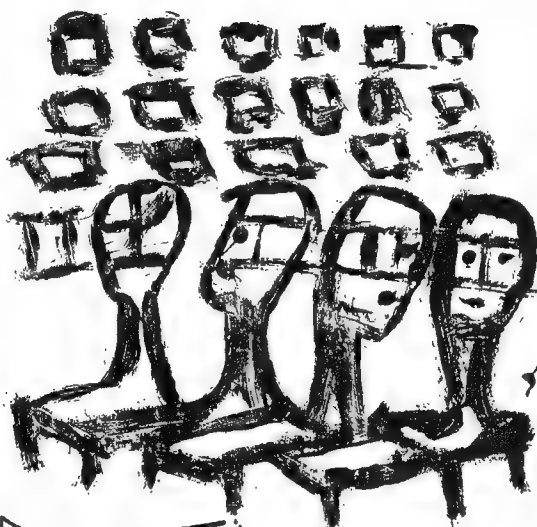
لعل إحدى أكثر الموائد المستديرة اكتظاظاً واختناقاً كانت تلك التي حملت عنوان.

« المرأة والتيارات الدينية في المجتمع » التي رأسها طارق البشري. كنا لا نستطيع الحركة ونحن وقوف ومدخل القاعة المفتوح مسدود بأجسادنا وقد لوحظ -بصفة عامة- ارتفاع عدد الحضور من ذوى الاتجاه الاسلامى بمرور الأيام في المؤتمر بما يؤكد حرصهم على الاتصال ببعضهم في محاولاتهم تكثيف وتكثيل تواجدهم في داخله والذي تنامي باطراد . والنقطة الأخرى التي لا يمكن فصلها عن هذه الملاحظة -بعمومية- كانت ارتفاع التصفيق وصيحات الاستحسان التي كانت تقابل بعض المتحدثين والمتحدثات ممن كانوا يقدمون أوراقا توفيقية اعتبرها المتشددون تقدماً وضماناً كافياً لعدم مروق أصحابها أو خروجهم عن صميج الدين إذ كنت ترى الباحث أو الباحثة يتحرز كثيراً في اختيار اللفظة الدقيقة المناسبة وينوه أكثر من مرة على أن ما يهم بنقله هو المؤسسة الدينية أو الفقه الاسلامى وليس الشريعة الاسلامية الصحيحة أو الدين الاسلامى الصنيف أو القرآن الكريم.

انعقد هذا المؤتمر مثل غيره في مناخ الخوف وميزت اللهجة الاعتذارية مقدمات وخواتم أوراق الكثيرين حقاً وبالذات في الجلسات المرتبطة بالمرأة وعلاقتها بالدينى والتي كان يسيطر التساء على حضورها كذلك.

ورغم أن البعض غامر بذكر اسم د. حامد أبو زيد في بعض الجلسات إلا أن الأكثرية ظلت يقظة وواعية في خطابها بضرورة تقديم شهادات براءة ذمة لعقيدتهم استجابة منهم لإحساس كونها مطلوبة.

وفي هذا السياق كثر عدد المحجبات بين الحضور والصحفيين من ذوى الاتجاه الاسلامى في بعض الجلسات التي كانت الباحثتان المسيحيتان نادية رفعت وفيفيان فؤاد تقدمان فيها أوراقهما المثيرة العناوين بما تؤمى إليه من مقارنات بين المرأة في الخطاب الدينى المعاصر الاسلامى والمسيحى كأثما المتشدد لا يتحسب لهجوم وهى يتوقعه هو وحده وإنما يقيم علاقاته على أساس تلك الحالة المستمرة من التأهب للسلبى فقط. وقد اشتبكت إحدى الماضرات - أو هى كانت في حالة اشتباك مستمر - بعد أن وصفت نفسها بأنها كاتبة سعودية مع د. شريف حتاتة أثناء تقديم ورقته التي تحمل عنوان « الخطاب الأصولى والمرأة وفكر ما بعد الحداثة » والذي قال إنه يضع عنوان ورقته الرسمى والأكاديمى جانباً ليتحدث معنا كاملاً بسيطاً عن معنى العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة وكيف أن الإنسانية والشعور بها والامتثال لها أمر لا صلة له بجواز سفر والا فمعنى أن يشعر بقدرته على التماور الإنسانى مع رجل أجنبى يشترك معه فى الإنسانية أو الرؤية للأشياء ولا يشعر بالحد الأدنى من ذلك مع متطرف أو أصولى مصرى، وإن هو يقدم لكلمته الكبيرة بلغة بسيطة وي طرح مفهوم العبودية وكيف أن كل من يقوم بعمل لا يتقاضى عليه أجرأ بعد عبداً بالمنطق والاقتصاد وعليه فإن ربة البيت فى العالم الاسلامى أو المرأة العاملة التي هى ربة بيت أيضاً تعد عبدة إذا بالسيدة التي لا أعرف لها أسماً والتي كانت تدخل كل جلسة لتستهل حديثها بجزء من الوقت المخصص للمداخلة فى الصلاة على الرسل وذلك في مطولات ويسملات تنبرى وهى تلهث لتؤكد على أن المرأة فى الاسلام ليست ولا يمكن أن تكون عبدة حسبما يرى هذا الشيوعى (الذى لم تصفه بهذه الكلمة صراحة) ولأنها



أنت مثل شبيهاتها بملخصات جاهزة للدفاع عن أشياء توهمن أنها تتعرض للهجوم من العلمانيات ونصيرات المجتمع والزواج المدني .. فلعلها لم تقرأ منذ سنوات شرحاً استشهدانياً بسلوك وكلام عمر بن الخطاب إزاء نفس القضية وهي قضية عمل المرأة في بيتها في عصره بوصفه ليس تكليفاً وإنما فعلاً تطوعياً تقوم به الزوجة التي يفترض أن يساعدوها زوجها أو بالنسبة عنه بتوفير خادم لها وكانت المسألة كلها معروضة في جريدة اللواء الإسلامي وقتها كما أنكروا لولا الوقت . أفنة كل الجلسات لأمكن أن نتكلم .. وحتى لو زاد عدد المهتدة دماؤهم.

نفس هذه السيدة كانت من بين قبيل الهجوم على فريدة النقاش أثناء إلقاء كلمتها المثيرة للجدل بعنوان «حقوق المرأة بين الفقه والقانون» ولم يكن أمام فريدة النقاش التي تمثل عائلة لها تاريخ ارتبط باسمها في الانتماء السياسي اليساري سوى د. عبد الله الغدامي في ورقة بعنوان سؤال المستقبل «سؤال النسق» اعتذر عن أنه لن يقدمها لما اعتبره لخطة تنظيمية تجعل ورقته خارج نسق الجلسة التي غاب عنها المتحدثون الآخرون مثل الطاهر لبيب وإلهام أبو غزالة. وكما توقعنا معشر غير الأصوليين وجهت صواريخ عابرة للمنصة تركزت على متلفطات فريدة النقاش في ورقتها المعتدلة الراقية المضغوطة بالخير الزمني الذي حال دون الاستشهاد بما طالبته بها الأخوات اللواتي أصررن على دعوتها أختي في الإسلام بزعامة السيدة ياسمين الخيام في الثياب البيضاء وإن لم تسمح المنصة لكل متحدث قبل أن يرفع المتشددين أيديهم طلباً للكلمة سوى بدقيقتين قام سباق الصعود إلى المنصة من جمهور المحجبات بين الحضور الذي لم ينافسهن فيه أحد وظلت الأخوات كل واحدة تستغرق حوالي من ٥-٧ دقائق أو أكثر متجاهلات دعوة رئيسية الجلسة بالنزول لإعطاء الفرصة ربما لصوت أكثر تشدداً واعتبرت إحداهن الأمر قضية عمرها كما وصفتها لأنها تكتب عن شؤون المرأة المسلمة واتهمن فريدة النقاش بالتطاول على الدين وهو ما لن يسمح به وعندما صرخت أنا وليلي العثمان الكاتبة الكويتية لبعضنا «سوف يحلكن دما» صعدت السيدة ياسمين الخيام إلى المنصة بعد أن قدمت أخوات كثيرات كن يحطنها كالحاشية في الجلوس وهي تتلفت يمنة ويسرة ودعت فريدة النقاش إلى الاقتناع والهداية (في مسألة تعدد الزوجات والا فمن سيتزوج الأرامل والمطلقات وأردفت كلامها بسؤال صريح دال على طريقة الأصولي في النظر إلى الناس والأشياء وإلى الله قائلة «هيه .. اقتنعت» فضحكنا مع التي لم تقتنع واضطرت فريدة النقاش إلى أن تقول لها «أنت بتفنى أفضل بكثير فردت المطربة السابقة التي زارت البوسنة بعد إبادة لكن أنا دخلت بعد ما كنت أنهيت معزوفتك ورغم كده هارد عليك وكان التعليق الوحيد للناقدة يبقى إزاي تردى على اللي ما سمعتوش».

كان الصباح بتعالى طوال الوقت من ناحية المتشددين الذين جلسوا في ناحية واحدة من القاعة وعندما ذكرت رئيسة الجلسة إحدى المتحدثات من الأخوات بالوقت صاحبت ياسمين الخيام «أنا بتأليك عشر دقائق» .. فقدت المنصة السيطرة وانفعلت سهام العقاد مدافعة عن فريدة نافية عنها تهمة التطاول من مقعدها وتوالت الأخوات

فى إعطاء درس تثقيفى للسيدة فريدة عن النموذج المبهر للدولة الدينية فى إيران حيث- هل تتصورون -المرأة طيارة ! ناصحة إياها بقراءة كذا وكذا من الكتب التى فاتنى أن أسجل عناوينها وهو ما يقضى ببقائى أنا وهى فى جهلنا المستفحل حتى المات. المنصة ترد على الصراخ عندما قلت المنصة خائفة ونحن خائفون لأنكم تشكلون إرهابا ،ود، محمد بدوى اشتبك جزئيا مع صحفى أصولى الزعرة يدعى على عليه كان يقف ويهتف من مكانه فتقول رئيسة الجلسة « المنصة ييمقراطية وأنتم الذين لستم ييمقراطيين » ثم طلبت صاحبة هذه التغطية دخول الأمن وجاء الأمن فاستقرت المسائل نوعا لتبعت ياسمين الخيام بقبلة هوائية إلى الناقدة التى يشقون أنها ستدخل النار ويتنازلون بالحديث معها لا أعرف من باب الاستجابة أم إبراء الذمة أمام الله أم للمولع بالمنصة .. حقا لا أعرف بالضبط.

الدكتور الغدامى هو الذى قدم درسا فى أن لا أمل فى أمة يتعامل أفرادها بهذا الشكل الهمجى عندما يفكرون فى فتح أفواههم . ومن الموائد المستديرة التى كثرت بشأنها الآراء وحضرتها بنفسى جلسة شهادات لمرال الطحاوى ونورا أمين وسمية رمضان ومنى رجب وسمر توفيق رأسها فريدة النقاش . وأسألت نورا أمين التى كنت أراها على الطبيعة للمرة الأولى فى إلقاء كلمتها كما تأتى الكلمات- بالعامية وغير مكتوبة أو معدة سلفا ولأنها نطقت بالحرم ولأننا جميعا لا نتحمل الأصابع التى تشير إلينا وأن فى صمت تصرفنا كائى مجرم عندما تكتشف جريمت أو، عندما يضبطونه متلبسا فيما إن يقول أن « الشيطان شاطر » ولا يقنعنا أداءه بعد ذلك بهذه الشطارة ومدى تأثيرها أو نستدير لننفذ فيه حكما جاهزا مع أننا المجرمون، المجاز لا ينفج . ولا الكتابة ولا الأصدقاء ولا الأمومة .. هكذا رأيت فى وجه هذه المرأة التى اعترفت بفشلها كأنثى الفشل الذى لا يضجل من أن يقول أصدقائى الرجال بيصرفوا على وتهب أنسة فى المداخلات وتبكى بينما تؤكد على أن هناك الكثيرات اللواتى لا يملكن هذه الشجاعة لكننى يضطرون لقبول وجود رجال يصرفون عليهن المرأتان أراهما للمرة الأولى- إحداهما مشهورة كما تقول وهى كذلك فعلا وموهوبة .ولأن بعض الرجال والمبدعين فى القاعة لا يفهمون أنه ليس شمة علاقة طردية بالضرورة بين ازدياد الشهرة وازدياد الفرح أو حتى العثور عليه أو شئ بهذا الاسم . دموعها التى كانت تهاجد لتكتمها وتواجد ابنتها معها هما كل الأدلة التى تحتاجها قاعة المحكمة المنعقدة فى الدور الثالث- أولى جلسات شهادات المؤتمر . تنبرى دكتورة لبنانية باسم دلال البرزى فى الاتفاق فى الهجوم لأن «هناك امتيازاً للمرأة العربية أمام الرجل العربى »وهى سيدة ترتدى بحرية بعض ما يشبه ملابس نورا أمين وربما بحرية أكثر ولكن من موقع لا يمكن أن يماثلها فى التعاسة التى تكلمت بها . إذن دعونا نتكلم كل منا من منطقة أله أو فرحه الخاص ونفرق فى بحر الذاتية والمؤسف أن أضيق الوقت لم يسمح لرئيسة الجلسة أن تعطى الكلمة أكثر من مرة لكل فرد طلبها ولذلك لم أستطع الرد على الدكتورة دلال التى أحسدها على ما يبدو أنها ترفل فيه من سعادة لا علاقة لها بواقع الأف من نساء العالم الإسلامى حيث لا تستطيع المرأة أن تتجول فى الشارع بملابس مثل ملابس الدكتورة- وأنا لا أنتقدها - وتكون آمنة . ولا

أفهم كيف تكون المرأة أعظم امتيازاً فى مجتمع لا تستطيع فيه تطليق نفسها.. كما أن مقولة الدكتورة عن الحفاوة التى يتم التعامل بها مع أى عمل ابداعى لا مرأة قياساً بالرجل فى المجتمع الشرقى وهى تدعونا إلى عدم استغلال مقولات اضطهاد المرأة وتسخف بحركات وجهها ويديها واقعا مزريا بحد ذاته -هذه الحفاوة التى يخصصون بها المرأة المبدعة ذاتها تشكل الرد عليها وعلى منطقها البائس حقاً فهى قد لا ترى ما يحدث لبائعة الجرجير فى الشارع تحت منزلها بسبب تهدل خصلات شعرها الفجرى على وجهها فتحجب الرؤية عن عينيها .. أليست الكارثة هى بعينها ذلك التمييز بين عمل ابداعى وعمل إبداعى آخر على أساس من جنس صاحبه .. ألا يعنى ذلك أن الرجل يحتاج إلى أم محررة ليتحرر فلا يقيم أخوته أو ابنته ؟ هل نلوم على المرأة التى ترى إبداعها متوسطاً فتلتجأ إلى الوصفة الأسهل فى المجتمع الذكورى- استغلال وإهانة أنوثتها لتعوض بالعلاقات الخاصة فى مسلسل ابتذالات إنسانية ما تعجز عن نورا تحقيقه كتابتها أو لوححتها أو قطعتها الموسيقية اضطرت إلى العنف واستخدمت كلاماً معتبروه غير لائق ومهين .. لكن الواقع هو المهين . السيدة التى نطقت هذه الشهادة لمجلة المؤتمر ولن أنكر اسمها فهو فى ذلك العدد مع من حصل عليه كانت من المهاجمات لكل ما تلفظت به نورا أمين التى رأوها تقدم عرضاً مسرحياً . أنا لم أرها كذلك ويؤذنينى دائماً من يخطئ الصدق إذ يراه .. عندما تفقد هذا ماذا يبقى . السيدة وهى ترد على نورا تلهث لهاها ميكروفونياً من شدة الانفعال فخطئى فى نطق كلمة مستفزة وتنطقها مكسورة الفاء وهى تقصدها مفتوحة وتعزتر متعللة بأنها لا تطبق .لهذا لم يكن مستغرباً أن تأتى تغطية السيدة للجلسة خلوا من آراء الذين صدقوا الكاتبة التى أشهدتنا على تعاستها إلى حد الرغبة فى الانتحار أو مشارف الجنون وما أظن أن شخصاً يقف على حافة شرفة ويهددنا بأنه سيقفز يحتمل أو يستحق منا أن نقول له « طيب ورينا .. من الممكن أنه » يورينا » وهكذا جسدت هذه الجلسة قساوة المرأة على المرأة . وأباحت السيدة لنفسها حق حذف كلام محدد للمهاجمين سردت رد الكاتبة المقتضب كاملاً بما يبينها على أنها- أى الكاتبة- امرأة معتوهة تتوهم أصواتاً أو كلاماً لم يحدث. لماذا افترض أن الفترة الزمنية المحددة لكل متحدث على المنصة هى الكافية لأعرف كل شئ عن حياته وإلا فانه يكون دعياً » الجلسة الأخيرة التى لفت النظر كانت جلسة شهادات رأسها الروائية الفلسطينية سحر خليفة لم تظهر فيها منى غصوب حتى خروجى من القاعة واسمها كان مدرجاً للدلالة بشهادتها وألقت الكاتبة الكويتية ليلى عثمان والإماراتية ظبية خميس والمصريتان هالة البدرى وفاطمة قنديل بشهادتهن. الكاتبة ليلى الأطرش من بين الحضور مثلى لكنها تحتاج على لغة الجنس القائمة فى شهادة فاطمة وتسال شأن كاتبة سعودية لم تشترك فى المؤتمر سوى بالصراخ والبسملة والدعوة إلى الحياء عن الكاتبة من منطقة أخرى عن الجنس الأمر الذى ربت عليها فيه سحر خليفة التى تكتب من السياسى الاجتماعى فمن ذا الذى يستطيع أن يقول لأحد أن أولويات ما تشعر به ومحركات الإبداع عندك يجب أن تكون كذا . وفى إحدى محاور المرأة والاعلام أشارت ليلى الأطرش من على المنصة إلى انسحابها من إحدى الجلسات فى المؤتمر احتجاجاً واستنكاراً لأن إحدى

الإعلاميات أو المثققات قالت إن الرجل العربي في الصحافة لا يريد من الصحافية إلا أن تكون خلية».

لم أفهم انزعاج ليلي الأطرش هي أوضحت أن كل امرأة قادرة على أن تضرب يد الرجل الذي يضع تلك اليد على يد امرأة لا تريده . حسن .. وكأنا تعلمنا شيئاً لم نكن نعرفه سيجعل أولئك الذين ساوموا (بعضنا) بفجاجة ومباشرة في أروقة مؤتمرات التحرير يستخرون في الهواء .. نعم تعرضنا لهذا وفي المؤتمر ومن بعض زملاء في المهنة كنا نراهم أحياناً للمرة الأولى.. فأتين الأمر غير اللائق هذه المرة سيدتي ؟ .. في التسافل والاهانة التي تصدها ثم نعود إلى بيوتنا فنستعيد المشهد لنحاكم أنفسنا هل بدر منا ما تسبب في ذلك ولا نجد شيئاً ففزاد ذهولا أم في أننا نحكي ما يحدث أقصد هل ما يحدث هو المزيج أم أنه لا يصير كذلك إلا عندما نحكيه؟.

في جلسة «المرأة والفن التشكيلي» حضر خمسة من المتحدثين من بين ١٦ فرداً أدرجت أسمائهم وتسببت الفنانة جاذبية سرى رئيسة الجلسة في استفزاز المتحدثين القلة بكثرة المقاطعات لأنها كانت تصر على أن تلقى وجهة نظرها وإن لم تفهم تماماً مقصد فنانة كانت تتحدث وسألت د. عماد أبو غازی باتهام قبل بدء الجلسة أمامنا- وهويتني أمام قاضيتها الفنية والعمرية -لماذا تهيمش دور المرأة العربية في الفن التشكيلي؟.

وسألت الأستاذة جاذبية إن كان لا يعرف أسماء الفنانات الواجب دعوتهن فكان الجدير به أن يسألها وبينما هي تسأل عن الفنانة التشكيلية التي من شمال إفريقيا والفنانة السورية واللبنانية الغائبة ربما فاتها أن نجاح طاهر العاضدة والمتحدثة في الجلسة وبمعرض رابع في مصر هي فنانة لبنانية . وتطرق الفريق الصغير إلى قضية إلغاء الموديل في كليات الفنون الجميلة وتقديم جاذبية سرى استقالتها احتجاجاً على ذلك في وقت ما بينما أشار عدلى رزق الله إلى مفهوم المرأة الإلهة الأسطورة وقال إن ما فهم من عنوان المائدة هو «الأنوثة والفن التشكيلي» فالفن أنثى والمرأة الجميلة في أسطورة جلجا مش هي التي «تنور قلبه» وهي القادرة مثل زوجته التي أشار إليها وكانت بجانبى تشرب الماء الساخن بوصفها التي لمت «بعترته» على أن تحول نصف الحيوان نصف الإنسان كما في أساطير بابل إلى إنسان ودعا إلى العودة إلى الأنثى فينما بوصف اللوحة أنثى والطبيعية أنثى وقد ردت إحدى الحاضرات بمنطق العرف والحرام فلخصت الأمر في كلمة شذوذ وشارك محسن شعلان ود. لطيفة يوسف والناقد محمد حمزة في الحوار مع هذا المنطق.

ضايقتني تعديل مواعيد بعض الجلسات المهمة فمائدة المرأة والأدب تم التذكير بها عن موعدها ورغم الإعلام على عمود الرخام للمعتم المحيط بالمصعد فانتت وحظك . المهم أن الميعاد عدل بسبب لا يهم أحداً سوى د. صبرى حافظ رئيس تلك الجلسة وهو ميعاد سفره الذي صالغ اليوم التالي وهكذا تم حرمان الجمهور من تسعة عشر ناقداً ومبدعاً ومبدعة يتكلمون في موضوع «المرأة والأدب» بسبب ميعاد تذكرة سفر رئيس الجلسة . لا أظن أن هذا ترتيب منطقي أو عادل .. فلماذا لا يرأسها أي ناقد آخر إذا اضطرتني الظروف كفرد إلى إجراء تعديلات تتعلق بما أراه مناسباً لى وحدي ؟ لماذا أفرض

ظروفي بنفس المنطق ربما تم تعديل ميعاد الندوة التي كان من المفترض أن يشارك فيها المستشار محمد فتحى نجيب بورقة عنوانها «وضع المرأة المصرية فى ظل المنظومة القانونية دوليا وقانونيا لا لأن وزير الثقافة قرر استضافة الوفود على عشاء مباغت ويبدو أن ميعاد التأجيل الذى فاجأ الحضور أيضا لم يكن مناسباً لبعض الباحثين ممن أرفقوا أنفسهم فى بحوث لم يتمكنوا من تقديمها لجمهور كان حريصا على الاستماع إليها.

لكن مع هذه الملاحظات السريعة نوعا أجد أنني فرحت بالموقف الحضارى لأمين المجلس الأعلى للثقافة فيما يتصل بالسماح لجميع محطات التلفزيون والقنوات الفضائية العربية والأجنبية بالتصوير لمتابعة أنشطة المؤتمر الذى لم يحرر المرأة طبعاً والذى لم يكتف باستلهاام تراث قاسم أمين فقط وإنما قدم شيئاً يجعل بعض المسؤولين فى مواقع الثقافة الراقية الأخرى فى بلادنا مثل قطاع الموسيقى نماذج لجمود التفكير والإدارة فقد يسر جابر عصفور هذه الخدمة بلا مقابل بل للانتفاع أما غيره الذين أقصد فقد حرموا أية تغطية تلفزيونية خارجة عن احتكار التلفزيون المصرى لمهرجانهم الذى استمر ستة عشر يوماً شأن مهرجان الموسيقى العربية الثامن الذى يتنقل بلا جدوى فى تقديرى بين القاهرة والإسكندرية مع التوصية بالتعتيم ومنع التصوير إلا بمقابل مادى لكل من يحمل الكاميرا غير الخفية وهو ما يجعل بلدنا الذى يزدهم بالأنشطة الثقافية المترامنة يبدو وكأن القائمين على شؤونه الثقافية ناشمون.

أنا لا أعترض على حقوق التلفزيون المصرى لكن أين الفلسفة فى منع الاعلان عن جهدنا -إلا فى حسابات المكسب المادى.. كل المكاسب تنحصر فى هذا والمعاملة التى يلقاها الاعلاميون من رؤساء بعض الأماكن مثل دار الأوبرا المصرية حتى بعد أن يكونوا قد حصلوا على موافقات من د. رتيبة الحفنى والمكتب الاعلامى والمعارف أو الملحن بشأن تصوير أجزاء لا تتجاوز مدتها الخمس دقائق فى حفلات أو ندوات يصفها برنامج المهرجان بأن الدعوة فيها عامة وملاحقة المصورين والمذيعين للتحقيق معهم هم والمعارفين بشأن نواياهم فى إجراء «حوارات» تجعلنى أشق أن الذين يختبئون خلف مكاتبهم لا تهمهم كثيراً سمعة مصر الثقافية .. ولن يجبروا أحدا بهذه الطرق على شراء أية حفلات، يسبرون بين الناس ولا يرونهم إلا من طرف نقونهم التى آلت إلى هذا المصير بفعل رؤوس ثبتوها على صدور ستظل تنتفخ حتى .. تفرقع.

حبة فوق .. وحبة تحت !!

ماجديوسف

لأوديسيوس الأسطوري الإغريقى ،
لابن بطوطة الواقعى، لماجلان
البرتغالى، لماركوبولو الإيطالى..
إلخ، فلم يصادف هؤلاء الأفذاذ ، الذين
لفوا الدنيا وجابوا الأرض.. جبلا
وصحارى وبحارا ، ربع مايوأجهه
المواطن الرحالة المصرى-الغلبان فى
رحلته - راكباً أو ماشياً - من الدقى
للتحرير (مثلا) من أخطار ونكبات
أول هذه النكبات ، أن يتصور
هذا المواطن البائس ، أن الأمر
لايحتاج لقطع المسافة من الدقى
للتحرير إلى أكثر من ربع ساعة
بالتاكسى أو بالأتوبيس، وربما أقل
من ذلك إذا كان لديه سيارة،
ولايصعب حسابا للإشارات المتعددة
التي تقطع عليه رحلته المباركة
والتي تستغرق أحيانا مايقتررب من
الخمس أو الست دقائق كاملة

انتقالك فى شوارع القاهرة من
مكان إلى مكان - مهما قصرت
مسافته ، وسواء كنت راكباً أو
ماشياً - هو بالخمى بدون شك من
عمرى الافتراضى، وذلك بكل بساطة
، لما لايد واقع عليك من اعتداءات
متراكبة، وإهانات متلاحقة،وعذابات
متصلة .. لأدميتك .. وصحتك ..
وذوقك .. وأعصابك . وإنسانيتك ..
وثقتك فى نفسك .. واتساقك
الداخلى .. وإيمانك بالحياة ، وبما
تفعل ، وكراهيتك التامة والمؤكدة -
من ثم - للهدف الذى تقصده أساسا ،
وشرعت فى هذا المشوار.

وهذه الرحلة الميمونة فى شوارع
القاهرة ، تزرى بالرحلات الشهيرة
فى التاريخ ، وبالأخطار المعروفة
التي واجهها أبطال هذه الرحلات ..
من السندباد الأسطوري العربى ..

وإذا زاد عن مقدار معين ، لم تحصل السيارة وصاحبها على هذا التجديد ، حتى يضطر للذهاب لعمل (عمرة) لموتور السيارة ، أو لبيعها ، أو التصرف بأي شكل يناسبه إلا السير بها فى الشارع ، ومن ثم تظل أجواء هذه البلاد نظيفة وصحية .. ولكن ، كيف يكرسون لهذا النظام عندنا ، والعربات الملوثة - فى معظم الأحيان - هى عربات الحكومة .. من أتوبيسات وميكروباصات ، بل وعربات الشرطة نفسها أحيانا ! ومن ثم تجد نفسك - طيلة الوقت - رافلا فى هذه السحابات السوداء الخائقة اللعينة التى يستنشقها أطفال المدارس الأبرياء - على الأقل - فى صباح كل يوم كئيـب ملوث من صباحات القاهرة ونهاراتها !! وإذا تفتحت الإشارة فجأة ، وبرغم أن العربات متراصة ومحتشدة ومتلاصقة والطريق معروف ، ولأمل فى أن يفلت أى سائق سيارة من خط سيره ، ولا مهرب له إلا فى الاستمرار فى حركته البطيئة جدا ، وواضح أن جميع السيارات فى هذا سواء ، برغم ذلك ، تعلق مئات الكلاكسات - فجأة- من الجميع .. ولاتدرى السبب ، كأنها شكاوى جهنمية للسماء ، أو كأنها احتجاج ضوضائى مصرى .. على الوقت الضائع .. والعمر الضائع .. والحق الضائع .. وفى أثناء هذا الزحف الثعبانى / المعدنى / الكاوتشوكى /

للإشارة الواحدة حتى تفتح له أخيرا - ليمر ! .. ليمضى بعد ذلك فى سرعة السلحفاة .. بطيئا كالعدل ، وملا كالصبر ، وفاترا كالزواج ، ليواجه بعد دقيقة واحدة ، أو تكاد ، بالإشارة التالية ، التى يعيد فيها سيرة الانتظار من جديد .. وهكذا ، وهو فى أثناء ذلك كله ، ينزعج وينبجج من الأصوات الزاغقة الخائقة لمئات السيارات عبر أبوابها المتوحشة الحادة القبيحة الفليضة الرفيعة الفارقة للأذن ، والتى تحول المخ إلى عصيدة فى ثوان ، وتشعر أن رأسك يتقلقل فى موضعه ، وأن هناك تغيرات كيميائية رهيبة تحدث فى دماغك ، وتتحول الى إنسان "مرووش" وأنت تلتفت كل لحظة - على حين غرة - إلى مباغطة كلاكسية من سيارة أو إتوبيس أو ميكروباص أو عربية نقل أو نص نقل .. إلخ ، وليت الأمر اقتصر على هذا .. إذ تتصاعد - بالإضافة لأصوات مئات المواير الدائرة - عوادم هذه المئات من السيارات ، والتى لو خضعت لاختبارات حقيقية لنسب التلوث بها ، لما حصلت منها سيارة واحدة على إجازة للسير فى الشوارع ، ولاتدرى لماذا لاتأخذ نظمنا المروية بهذا الأسلوب ، العانى جداً ، والمتبع فى كل أنحاء الدنيا ، عند تجديد الترخيص للسيارات ، إذ تمر السيارة باختبارات لفحص نسبة العادم ،

الوضوئى / الدخانى القاتم والكاتم
والبطئ جدا .. تفكر - غصبا عنك -
فى جدوى الكبارى العلوية ، والأنفاق
التحتية ، والمترو ، والطرق الدائرية
.. وكيف أن كل ذلك لا يسهم فى حل
المشاكل ، وتتساءل عن ممكن الخطأ ،
ومصدر الخطيئة ، ولاتلقى جوابا
شافيا يرشدك ويهديك !!..

وفجأة ، تقف ، مرة ثالثة ،
ويطول الوقوف ، وتتعجب من هذه
الإشارة التى فاقت الحد فى زمنها
القياسى ، وتدهش لأن الإشارة
الأوتوماتيكية ، أخضرت واحمرت
واصفرت عدة مرات وأنت واقف
لاتريم ، وتنظر خلفك إلى الطابور
الطويل الرهيب الممتد ، ربما حتى
ميدان الدقى نفسه ، وقد وصلت أنت
- ببطولة الآن عند إشارة الجلاء ،
وتشعر - وأنت غير فاهم تماما - أن
ثمة حركة غير طبيعية بين رجال
الأمن والضباط الذين يروحون
ويجيئون ويتكلمون فى أجهزة
يحملونها فى أيديهم ، ويشيرون
إشارات هامة ، ولا يبدو أن الناس
المنتظرين من ربع ساعة ، هكذا ، بلا
معنى ولا جدوى على بالهم إطلاقا ،
بل هم يحتجزونهم هكذا بمنتهى
العادية والثقة والإيمان بأن هذا
شعب لاحقوق له ، ولأهمية لأفكاره ،
ولاحترام لوقته ، ولأضرورة لوجوده
أصلا لو أمكن !! وبينما تنفخ كمدا
وغيظا وعجزا ، تلفك العوادم
المتكاثفة بحنانها ، وتشنف أذناك

الأبواق المتنافرة بنشازها . إذ
بسرارين (جمع سرينة) حكومية
بوليسية شرطية رفيعة وخارقة
وحادة ومتصلة ومنذرة بتاعة
الموتوسيكلات وعربات النجدة ..
والتي تمضى - عادة - أمام الحكام
وكبار المسئولين ، وإذا بهذا الركب
من الإزعاج الرسمى الذى لأضرورة
له .. فالشوارع خالية على أزدحامها
.. والطريق مفتوح على اكتظاظه ! ..
يتمخض - فجأة هذا الموكب - فى
وسطه - عن عربة سنوداء فضمة
مسدلة الستائر ، تمرق - فى هذه
الشوارع التى نتحرك فيها
سلحفائيا - بسرعة السهم .. وبعد
مرورها المارِق البارِق الحارق ، تزار
- فجأة - آلاف المواتير والأبواق
كحيوانات معدنية شرسة معذبة
كظلمت غيظها طويلا ، ويتحرك
الركب حركته السلحفائية ..
بوضوئائه وعوادمه وقاذوراته التى
تقذف بها السيارات باستمرار .. من
أوراق .. وأعقاب سجائر وبقايا
سندويشات .. وزجاجات وعلب
فارغة .. ولا بأس من أن يشيع كل ذلك
بين الحين والحين ببصقة مصاحبة
تنقذف كالصاروخ من هذه السيارة
أو تلك كاعلان لاصق ومبلغم على
أرضية الشارع .. أو الرصيف .. أو
حوائط المباني .. عن الغضب المكبوت
والامتعاض المحبوس ، والعجز
المشهود .
وتتابع يغيظ - وقد وصلت الآن

آخره .. بأغنية تقول: " .. حبة فوق .. حبة فوق، وحبّة تحت .. حبة تحت " أما من يشاهدك فى هذه اللحظة .. قلن يفهم من هذا الغم المفتوح على آخره .. وهذا التعبير المتألم على الوجه .. وهذه العيون الجاحظة .. إلا أنك تشكو من وجع فى الأسنان مثلا ..

وتنتفح الإشارة الأخيرة ، وتصل إلى التحرير (أخيرا) وتشرع فى البحث (المستحيل) عن مكان خال (لوجود له) لتضع فيه سيارتك ، ويظهر لك الزبانية المنوطين بذلك ، ويعد لأى وأخذ ورد ومساومات (يفتقون) لك مكانا لاتدرى كيف .. وكل ما عليك أن تدفع - مقدما - جور جنبيها (على الأقل) لأن السائس المنقذ .. ربما لا يكون موجودا عند عودتك .. وتدفع صاغرا ، وأنت تعرف أنه عند عودتك ستجد سايسا آخر عليك أن تدفع له مجددا ، لأنه لايدرى بما تم ولاشان له به!!

ويستغرق هذا الأمر كله حتى تمامه حوالى ربع ساعة أخرى ، وما إن تطمئن على السيارة وتهبط منها ، وتمضى بضع خطوات فى اتجاه هدفك (بعد ساعة كاملة من بداية رحلتك) حتى تقف لتتسأل نفسك : - أنا كنت جى هنا ليه ياربى ١٩

إلى الإشارة الرابعة - فتى لمحتة فى بداية رحلتك من ميدان الدقى يسير على قدميه بهمة ونشاط يحسد عليهما ، وقد أوشك الآن على عبور كوبرى قصر النيل واصلا إلى التحرير ، وتنظر لمنظره الرياضى ، وخطواته الوثابة ، وخفة حركته ، وتوشك أن تترك السيارة لتلحق به ، وتكتشف استحالة وتعذر ذلك ، فالسيارات عن يمينك وشمالك لاصقة بك ، ولاتملك حتى فتح الباب ، فانت فى سجن معدنى صغير ساخن أنضجته الشمس من فوقك ، وأنت تجلس كالباشا مسلوقا فى الداخل كالبلطاسية عاجزا عن الاتيان بأية حركة ، وتنظر حولك ، إلى الأوتوبيس المجاور الملئ عن آخره بالناس .. وتتأمل الوجوه الصابرة المحايدة المتبلدة المتراسة بشكل غير إنسانى ، وتدير وجهك للتأحية الأخرى ، للميكروباص الأجرة الذى شحن الناس على بعضهم البعض جلوسا ووقفا ، بكثر من طاقة واحتمال السيارة والناس معا حتى يزيد من عائد (النقلة) الواحدة .. بشكل غير آدمى أيضا ، ولاكرامة فيه بالمرّة وفجأة .. تفتتح فمك لتصرخ صرخة هائلة مدوية رهيبية ، ولكن فى نفس اللحظة يعلو كاسيت الميكروباص السرينى المجاور على

”من” كدراسة” إلى ”كلوت بيك”:

مصطفى عبادة

من قرية إلى قرية ، هكذا توهم رجل أنه يبيع نفسه ويمفيتها من التطلعات الكبيرة ، التي لا تناسب من يبدأ حياته ، مؤمنا أن الصغير سيكبر ، مؤمنا بسنة التطور ، الآن ولم يمض على هذه البداية سوى عدد قليل من السنوات ، اكتشف أن كل ذلك وهم كبير ، وأن الأمور عموما لا تسير حسب المنطق أبدا ، على الأقل فيما يتعلق بحياتنا وحياة الشعب المصري ، وأن مصر كلها « ماشية بالبركة » . من قرية صغيرة لا تذكر في الصعيد إلى قرية أكبر هي كدراسة في محافظة الجيزة ، هناع كل إيمان بأن في مصر دولة أو نظاما ، وترسخ يقين أن مصر كلها قرية كبيرة لم تخرج بعد من القرن التاسع عشر .

كدراسة بينها وبين شارع الهرم ثلاثة كيلو مترات ، وبينها وبين ديوان عام محافظة الجيزة خمسة كيلو مترات ، وبينها وبين جامعة القاهرة -أيضا- خمسة كيلو مترات أو أقل ، إنما بينها وبين التطور والحضارة والمدنية قرن من الزمان ، هي القرية التي كانت في نهاية السبعينيات ، القرية النموذجية على مستوى الجمهورية ، تشتهر بصناعاتها اليدوية: الطنافس ، الجلابيب اليدوي المطرزة ، السجاجيد ، الأكلعة ، التي تصدّر إلى كل الدول العربية ، ويأتيها السائحون من كل بقاع الأرض .. أهلها يتسمون بطابع التجار : الدقة والحرص على الوقت والحصافة والعملية الشديدة ، وبها شارع سياحي لا تستطيع المرور فيه من زحام السائحين والأجانب والعرب .

الآن ، هي عشوائية بامتياز ، الشارع السياحي خال يلعب فيه الأطفال الكرة- لم تعد « شراب » -وأهلها أصابتهم البلادة ، ينظرون برؤية إلى كل غريب ، يكرهون السكان الوافدين كراهية شديدة ، هم الذين كانوا يحتفون بكل زائر أو وافد باعتباره مصدر رزق لهم ، ما الذي جرى لهم؟ شغلني هذا الأمر كثيرا ، ومن كثرة ما دخلت في مشاحنات مع بعضهم ، بسبب إقامتي في وسطهم ، صرت أشفق عليهم ، رغم أنهم

يتفنون في إزعاج السكان ، ووصلت إلى قناعة بأن الأمر ليس مجرد ضرب السياحة، الذي أصابهم بالركود ، وليس الازهاق هو الذي تسبب في كل شيء (وكرداسته خرج منها عدد لا بأس به من الإرهابين ، آخر مجموعة حوكت في بداية عام ٩٩ وتراوحت الاحكام بين الإعدام والأشغال الشاقة عشرين وخمسة عشر عاما) ، السبب بالإضافة إلى كل ذلك هو إهمال الدولة للقرية بشكل إجرامي وكرداسته- كما قلت لك- لا تبعد كثيرا عن العمران.. لكن أولا:

الكهرباء مقطوعة باستمرار ، وفي الليل تحديدأ فتبدو القرية كأنها قطعة من الظلام، ويتحول أهلها إلى أشباح يفلقون أبواب دورهم ويثامون ، أو يتحلقون في حلقات صغيرة لشرب الشاي الأخضر بالنعناع واللبنة، وتكثر النامية التي يكون موضوعها دائما هم السكان.

أما الماء الصالح للاستهلاك الأدمى .. فلا تسأل عنه ، يمر أسبوع وعشرة أيام بلا قطرة ماء واحدة ، وعندما يتكرم المسئولون، أو تتكرم الظروف ويأتي الماء فلا يستفيد منه إلا من لديهم «مواتير» ، وهم القلة القادرة، فتسحب المواتير الماء من الواسير ، ويظل من ليس لديه موتور يتفرج أو «يشحت ماء» أو يتحسر .. لا فرق . وتخرج النسوة في مجموعات بـ «الطشوت» يستجدين أصحاب المواتير ، فيسمحون لهن بعد اكتفانهن هم بالطبع، وترى طوابير النسوة في انتظار الدور فتذكر بطوابير الرجال الباحثين عن عمل في « سوق الرجالة» في نصر الدين أو صفط اللبن أو حول العمارات الحديثة في فيصل.

ولما فاض بى الكيل استندت لأفغ مقدمة لموتور ، وقد كان، وصرت من أصحاب المواتير .. إنما يا مولانا .. صار أهل البلد يحفظون المواعيد الموجود بها الماء فيفتحون المواتير دفعة واحدة ، وكل واحد وقوة موتوره ، فنصف الحصان غير الحصان وغير الحصان ونصف ، وهكذا ضعنا وصار الموتور كعده ، وببغ هواء ملوثا بدل الماء.

أريد هنا أن أحكي لك موقفا ولا أوصفه لك:

في يوم وكنا بلا ماء منذ عشرة أيام ، لم نجد ما نصنع به كمادات للطفل الذي ارتفعت حرارته، فخرجت في الرابعة صباحاً أحمله جركن- على أجد ساهرا أو من استيقظ مبكرا «أتسول» منه ماء ، وحالما وصلت إلى الشارع العمومي رأيت عجبا : النسوة يخرجن من كل الحارات في مشاهد جماعية يبعثن مثلى وتجمعنا جميعا في قلب الشارع في فجر يوم مشئوم، وقد تهن إلى محطة الماء ، وأيقظنا الموظف ، بعد أن سب ولعن ، فتح كل الاقفال وبالكاد فاز كل منا بجركن واحد.

لا تتصور أننى تملكتنى رغبة- هكذا- فى أن أكتب رواية أو ما شابه ، إنما أردت أن أتلصص حالنا ، وأقف مع نفس لحظة ، فى وجه الجوقة التى تتحدث عن دخولنا الأكفية الثالثة ،وعن المشاريع الكبرى القومية ، وأفاق التكنولوجيا التى ستنتقل فى مصر ، الأمر كله- يا أخى -مجرد كلام لا يصدقه حتى من يقوله ، وتلك كارثة ، وإن كان

يصدقه، فالكارثة أعظم ،وهانحن نعيش ولم ندخل القرن التاسع عشر ، ربما قلت لى إن هذا الوضع الضاغط يدفع الناس إلى الثورة سأقول لك: لا . هؤلاء الناس لديهم الاستعداد للتحايل على « المعاش » بطريقتهم إلى يوم يعثون . أهل كرداسة مثلاً لم يفكروا مرة واحدة فى الشكوى إلى أى حد ، فبينهم وبين كل ما يمت إلى الحكومة بصلة أزمة ثقة عميقة ، الواحد منهم يقبل الضرب « بالحداء لامؤاخذة » على أن تشكوه فى نقطة الشرطة.

هل تسمعون لى أن أواصل؟

كرداسة تتبع مدينة أوسيم وامباباة ، يحدها من ناحية الغرب طريق مصر اسكندرية الصحراوى ، ومن الشرق ناهيا وصفط اللبن وبولاق الذكور ، ومن الجنوب حى الهرم ، ومن الشمال مدينة أوسيم، وعدد سكانها « ١٥ ألف نسمة ، معظم أبناؤها متعلمون ، أشهر الزراعات فيها هى زراعة الفواكه خاصة المانجو ، و« القشطة » التى تتكلف زراعة الفدان بها من ١٠ إلى ١٥ ألف جنيه ، وهى فاكهة تصدير ، تروى- كما باقى الزراعات- من مصرف أنشئ منذ أكثر من ٥٠ عاما ، ارتفعت فوقه طبقات الأرض والتراب فانفجر وتسربت منه المياه فأصبح على هيئة برك ومستنقعات ، تجلب الأمراض ، وتنخر فى أساسات البيوت . رئيس الوحدة المحلية لا يحضر إلى مكتبه إلا بالتليفون لأمر طارئ وغالبا لا يطرأ أمر يستدعى حضوره .

لن استفيض فى شئ آخر كالمواصلات والطرق وخلافه ، لأننى سأنقل معك إلى منطقة أخرى لا تقل فزعا وقتامة ، وهى هذه المرة ليست كرداسة ، وإنما منطقة عريقة كان لها فى أول القرن -الذى لم تغادر- «شنة ونة» لكن التخلف واحد والإهمال واخذ ، ألا وهى منطقة «كلوت بيك» فى قلب رمسيس.

فى عام ١٩٨٤ قضيت ليلة فى إحدى لوكاندات شارع « كلوت بيك » هى لوكاندة « محمد على » ولم أنس هذه الليلة أبدا ، وبين حين وآخر ، بعد مرور ١٥ عاما عليها ، أذهب إلى هناك أنطلع إلى اللوكاندة من الخارج ، وهى على حالها منذ أكثر من خمسين عاما شأن باقى لوكاندات كلوت بيك. تلك منطقة عشوائية- أيضا- بامتياز ، لو رأيت كيف يقضى الصعايدة أيامهم هناك ضحايا للاستغلال -هم دائما من منتفري السفر إلى الخارج- فى أماكن أنظف منها حظائر الخنازير ، وهذا ما لا أريد الحديث فيه ، لكننى سأدخل بك الآن ، خلف الشارع العمومى وخلف الواجبات البراقة ، إلى الحوارى الضيقة ، إلى عالم آخر ومصر أخرى لا تراها ولن تراها ، عشت أنا فيها- فى أكتوبر الماضى -خمسة عشر يوما طاشعا مختارا جلست على مقاهيها وخالطت أهلها ، فعرفت من نحن وتحدثت رؤاى ومواقفى.

فى الخلف هناك- فى القاهرة الأخرى ، الثالثة أو الرابعة .. أو ما شئت من أرقام- أناس عملهم ينحصر فى جمع « غطيان » زجاجات المياه الغازية ، ثم يقومون بفرزها ، أو لفصل التالف عن الصالح ، ثم فرز الصالح : هذا كولا ، وذلك بيبسى ، والآخر

ميراندا .. إلخ . يعملون فى أحواش واسعة جداً مليئة بالأجولة التى توضع فيها كل الأنواع ، وحولهم على أكوام القمامة أطفال ، لا تستطيع معرفة لون جلودهم من تراكم طبقات الطين والتراب عليها . كل العاملين هناك من النساء من مختلف الأعمار .. هذه طائفة ، وطائفة أخرى مهمتها فرز الأذى التالفة ، بعد جمعها ، من الزبالين وبائعى الروبايكيا ، بعضها يجرون له « عمرة » ويعاد بيعه ، والبعض الآخر يفصل النعل من الجلد ويشون كله فى مكان خاص به ، ليأتى مندوبو المصانع الكبيرة لأخذه ، وهذه طائفة أخرى ، عملها إصلاح الملابس الحديثة ، لحساب المحلات الكبيرة الملابس التى بها عيوب ، وهذه الطائفة تعمل فى السر ، ومقار عملها غالبا إما تحت الأرض أو فوق السطوح ، هؤلاء بالمناسبة كانوا « ترزية » محترمين قبل أن يجور عليهم الزمن .

ولو حكيت لك عن الموامس الرخيصات اللأى يتعيشن من أجسادهن ويعملن فى أوساط الصمبايدة مرتادى لوكاندات «كلوت بيك» - مع أن الصمبايدة غالبا مستقيمون- لا تهمنى بالمبالغة الشديدة والروائية، وهذا جانب يستحق كتابة مستفيضة مستقلة:

أريد - أخيراً- أن أختتم بما بدأت به ، ولابد أن أعذر للإطالة، جرت وقائع هذا المشهد فى كرداسة:

فى مواجهة كراهية «الأهالى» واستفزازهم «للسكان» ، وبعد أن فشلت المحاضر والشرطة فى كف أذاهم عنا ، اقترح علينا أحدهم اللجوء إلى عالم آخر أصبح تجارة وعملا رائجاً فى مصر ، وهو استئجار البلطجية ، وهؤلاء لهم أماكن تجمعات محددة ورؤساء يتم الاتفاق معهم ، وأغلب من يعملون فى هذه المهنة شباب ، حاصلون على مؤهلات متوسطة أو تسربوا من التعليم ، لا يزيد عمر الواحد منهم عن ثلاثين عاماً ، أجرة المجموعة بوسيلة نقلها وأسلحتها ومعداتهما من بنزين وسولار ، وهم عشرة أشخاص ، أجرهم ٢٥٠ جنيه بجاه بهم صاحب الاقتراح وقاموا بالواجب ، بعدها اجتمع كبار القرية وتعهدوا الأذى عنا .

هؤلاء القوم ، البلطجية ، يتحدثون عن عملهم بفخر واعتزاز ، يعملون منه أسرهم أو يصرفون على مزاجهم ، لهم أربع طلعات فى اليوم: يعنى أجرة الواحد منهم ٤٠ جنيه ، ويخبرونك بلا مواربة أن الشرطة تستعين بهم ، فعلمهم مزدوج ، يستعان بهم فى تفقيل الحاضر .. ومرشدون أحياناً .. ولن أزيد .

ودولة القانون ، مصر الناهضة ستدخل القرن الجديد .. بمن؟ .

القاهرة فى اكتسئاب
والأنس عنها غاب
من عتمة تدخل لعتمة
كأنها فى سرداب

حبة إلى فاروق جوية

حلمى سالم

لست ، بالطبع ، فى حاجة إلى أن أوضّح أننى- بداية- لا أحب شعر فاروق جوية ، ذلك أن عدم إعجاب مثلى بشعر مثله أمر طبيعى ، نظرا لما يحفل به شعره من رومانتيكية «مطرطشة» ، ولما يرقل فيه شعره من إعادة إنتاج تقنيات حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة) ، ومن إعادة إنتاج لبعض كبار شعرائها العاطفيين (مثل نزار قباني) . وإن كان المرء لا ينبغي أن يغفل عن محاولات جوية للخروج من هذا الإهاب «المسخ» إلى دروب موضوعية ، مثل بعض قصائده ذات الطابع الوطنى والقومى ، ومثل مسرحياته الشعرية التى يستلهم فيها تاريخنا القديم وإن انتهج فيها -فنيا- نفس القالب المحفوظ المكرور ، لقصيدة الشعر الحر).

ومهما يكن من أمر ، فليس غرض هذه الكلمة الموجزة إبداء الرأى فى شعر فاروق جوية ، لأن لها غرضا آخر ، ولعلنى قدّمت التنويه السابق ، لأسوق بعده قصدى الأصلى . وهو تحية هذا الشاعر تحية حارة ، لما أبداه- أخيراً-من آراء جريئة شجاعة ، تنمّ عن عقل تنويرى لمصرى مستنير ، وتدللّ على موقف جاد لمثقف جاد.

ففى حوار معه فى العدد الثانى من صحيفة « البلد » (التي صدرت أخيراً كمطبوعة جديدة ، يرأس تحريرها: عمرو أنيب) قال جوية ، حول العلاقة بين الشاعر والقضايا العامة : «أنا مع الحب كقضية اجتماعية ، فلا يستطيع الإنسان أن يتخلى عن الحب أو يعيش بدونه . ومع الحرية كقضية سياسية . ولست ماركسياً ، لكننى أؤمن بالعدالة الاجتماعية كهدف إنسانى نبيل بعيدا عن أية أيديولوجيات» .

وفى إجابته عن سؤال حول زيارة إسرائيل قال فاروق جوية بوضوح : « منذ

كامب ديفيد عام ١٩٧٧ وأنا ضد التطبيع وهند عملية السلام بشكلها الحالي . وما زلت على موقفى . وما زلت أعتقد أنه لا يمكن أن أتنازل عن هذا الرأى . فنحن حتى الآن لم نصل إلى حل نهائى كما يتصور العالم العربى . وحول مقارنة الثقافة الإسرائيلية بالثقافة العربية، قال : « لا يوجد شئ اسمه الثقافة الاسرائيلية .. كذلك الثقافة الأمريكية ثقافة لقيطة، وهى خليط من ثقافات العالم وليس لها أى انتماء » . وعن موقفه من التيار الاسلامى قال : « من حق أى إنسان صاحب فكر ، سواء كان دينيا أو غير دينى ، أن يعبر عن رأيه وجهة نظره ، من خلال الحوار والكلمة والنقاش المشروع . أما أن يتحول إلى رصاص وعنف، فنأنا ضد هذا على خط مستقيم » .

وفى إجابته عن سؤال حول « حبس الصحفيين » قال : « أنا ضد حبس الصحفي ، ليكن هناك جزء آخر ، مثل الغرامة ، أو إغلاق الصحيفة . لكن حبس الصحفي فى جريمة رأى : أعتقد أن هذا غير معترف به دوليا » .

وعن أولوياته « لو قدر له أن يكون على رأس وزارة مصرية » قال بجلاء : « سوف أقوم بإلغاء جميع القيود على الأحزاب وعلى الصحف . أترك الصحافة تنقى نفسها بنفسها . مزيد من الحرية هو الضمان الوحيد لحرية حقيقية » .

هكذا كانت بعض إجابات فاروق جويده : شجاعة ملتزمة بالضمير الثقافى العربى الوطنى ، مؤيدة للمعدالة وحرية التنظيم والرأى ، والاعتقاد . وقد أردت تعييتها لأثبت له ولنفسى ولزملائى ، أن الخلاف فى الشعور لا يجب أن يعمينا عن المواقف الناصعة والآراء المتقدمة التى يتخذها بعض من نختلف معهم شعريا . فكما أن التجريبيين لا يحتكرون الحداثة ، كذلك فإن التقدميين لا يحتكرون الوطنية والتقدم .

فن تشكيلي

الملاح الشعبية - القومية فى واقعية جمال السجيني

تأليف : أناتولى بوجدانوف
ترجمة : أشرف الصباغ

يعتبر الفنان التشكيلي جمال السجيني أكبر نحّاتى مصر المعاصرة حيث خصص مجمل أعماله الفنية من أجل قضية حركة التحرر الوطنى والدفاع عن السلام العالمى . ويمثل انتاجه الفنى المتميز بالفرنسية والخصوصية الشديديتين والمتسم أيضا بصعوبة وتعقيد بحثه الفنى إحدى أسطح الظواهر وأكثرها خصوصية فى فن النحت المصرى بالعصر الحديث .

ولد جمال السجيني القاهرة عام ١٩١٧ فى أسرة حرفى يمارس النقش على المعدن بحى خان الخليلى الشهير . ومن خلال تتبعه لعمل ناقش المعدن شغف منذ صغره بهذا العمل الشاق والمجد الذى أصبح فيما بعد أساسا لأعماله الفنية . وبعد إنهائه الدراسة عام ١٩٨٢ م فى مدرسة القاهرة للفنون الجميلة سافر إلى إيطاليا حيث درس فى جدية شديدة تكنيك النقش على المعادن . أما الشئ الذى ترك لديه أقوى الانطباعات أثناء وجوده فى الخارج ، فهو النزعة التعبيرية الأوروبية ، وعلى الأخص الألمانية فى شخص المثال . بارلاخ . وعقب العودة إلى مصر بدأ التدريس فى قسم النحت بمدرسة القاهرة ليظل حتى الآن أحد أبرز أستاذتها . إن ميلاد السجيني كفنان والذى تزامن ، باعترافه هو نفسه ، مع قيام ثورة عام ١٩٥٢ هو الذى تسبب بدرجات ملحوظة فى تلك الديمقراطية فى كل أعماله الإبداعية اللاحقة . وتبدأ الأعمال الفنية لهذا

عريقة وراسخة ما زالت مستمرة حتى الآن في الأعمال الفنية الرائعة للفنانين الشعبيين . في نفس هذا الاختيار للتكنيك والمادة المستعملة تجلى سعى النحات الناشئ إلى الاقتراب من منابع الإبداع القومي وإثراء المهارات الفنية المتراكمة التي تركتها أجيال عديدة من الفنانين وجعلها في متناول الممارسة الفنية المعاصرة وصالحة لها .

إن صنع التعبيرات البارزة على الرقائق النحاسية كعملية في حد ذاتها تتسم بالأهمية . فهو يخط على وجهها السفلى التخطيط أو الرسم المبدئي والذي يطرق بعد ذلك بأدوات خاصة على محيطات الخطوط الأساسية . وطوال هذه العملية لا بد من التحقق طيلة الوقت من الشكل التعبيري الناجم على الوجه العلوي . ويمكن التوصل إلى تحقيق التصور المطلوب بخصوص الأعماق والأبعاد عن طريق قسوة الضغط (الطرق) المتفاوتة ، أما الإحساس بمادية مختلف الأجسام والأشكال المرسومة فيتأتى عن طريق التفاوت ، أكثر أو أقل ، في نقر أو حفر تلك المواد وفي كتلتها وطبيعتها أو في نعومة وذلاقة سطحها الأعلى المتروك بدون طرق . إن رقائق النحاس مائة مطواعة ، وبفضل ذلك تتوافر إمكانيات عالية من أجل نمذجة دقيقة لصياغة الشكل . ولكن ذلك يتطلب العمل بحذر واحتراس ودقة في وضع التفاصيل التي يصعب إصلاحها فيما بعد .

الفنان في الظهور في معارض القاهرة والاسكندرية وفينيديسيا وسان باولو . وحظى السجيني بتقدير رفيع أثناء المعرض الفني الدولي الذي أقيم في موسكو خلال أيام المهرجان العالمي للشباب والطفولة حيث حصل على الميدالية الذهبية على عمله الفني في مجال النحت البارز « هرية » و « السلام والعرب بين السماء والأرض » .

في المرحلة الإبداعية الأولى عمل السجيني بشكل أساسي في مجال التشكيل الدائري . ويظهر تأثير الغزعة التعبيرية بشكل ملحوظ على التماثيل الخشبية المبكرة التي تمثل الفلاحات المصريات . ولكن في تشويه القامات المطولة والممدودة وتكسيرها وفي التوتر الحاد للشكل يصبح من الصعب إدراك الطابع التشكيلي للأعمال الفنية اللاحقة لهذا الفنان رغم أن بعضها ، وعلى الأخص ذات المحتوى الرمزي ، يحافظ أحيانا على ملامح الحدة التعبيرية .

وفي بداية الخمسينات يعطى الأفضلية بشكل نهائي وقاطع لفن النقش على المعدن الذي أصبح تكنيكة المصحب ، والذي كشف عن الجوانب الأكثر جوهرية في موهبة هذا الفنان المتفوق . لم يكن التوجه نحو مثل هذا النوع من الفن التشكيلي بمحض المصادفة نظرا لأن العمل الفني الرفيع في مجال المعدن والذي حصل على انتشار واسع في فترة العصور الوسطى الإسلامية امتلك تقاليد

الأمر الرئيسى هو التعبير السرى-
الرمزى لظواهر الحياة.

وخلال المرحلة المبكرة من إبداعه
يفلب ميله إلى البناءات التكوينية
المعقدة التى تضم العديد من
الشخوص الفاعلة والتفصيلات . وكان
سطح العمل يمثل مجالا تعبيرا
تشكيليا قادراً على استيعاب قصة
كاملة غير محددة بالأطر الزمكانية
. ومن ثم فقد تأسست معظم الأعمال ،
كقاعدة ، على وجهتين للنظر: الأولى
بعيدة تتيج إمكانية الإحساس من
النظرة الأولى بالوضخامة المهيبة
للقامة البشرية ، والثانية قريبة
تسمح «بقراءة» التفاصيل الدقيقة .
ولاشك أن مبدأ تفاوت واختلاف
نطاقات التعبير قد تنبأت بها
النقوش والتصاصير المصرية القديمة
ببنائهما التكوينى الفوضائى
الاصطلاحي . كما أن وضعية القامات
وتصميمها تقدم أيضاً وفقاً
للتخطيطات الأيقونة القديمة على
الرغم من أن السجنى كان يعتمد
كثيراً ويزوغ عن مراعاة القوانين
والقواعد الأصلية مشوها بقوة
التناسبات الطبيعية للأجسام طلباً
للمزيد من التعبيرية . ولكن إدخال
الحروف العربية وبعض الكلمات
والإشارات فى التكوينات الفنية
تعمل على تعقيد فهم مغزى بعض
الأعمال . وعليه فقد كانت خصائص
الأعمال المبكرة ترتكز على تحقيق
الخيال بلا حدود وغزارة التفاصيل
ذات الدلالة المجازية والتشابه المعقد

وخلال عشرين عاماً من العمل فى
مجال النقش البارز صارت أصابع
هذا الفنان فى غاية الصساسية ، بل
وقادرة تكتيكياً على التقاط أية حركة
للمادة والسيطرة عليها تماماً . وقد
وصل إلى السيطرة الحرفية الماهرة
بتكنيكته الفذة على تحويل المعدن
إلى تسجيل نحتى يعكس تأملاته
الفنية الإبداعية المتوترة .

كان مضمون الأعمال الفنية
الأولى لجمال السجنى يصور
موضوعات الأساطير المصرية القديمة
والحكايات العربية . ولكن عقب
استقلال مصر سرعان ما تبدلت
مجموعة الموضوعات الأسطورية
الفلكلورية إلى لوحات للواقع
المعاصر . أما عملية فهم التقاليد
كمجموعة من الأساليب القديمة جدا
والمتهجرة فقد تراجعت هى الأخرى
تدرجنا لتفسح المجال أمام البحث
الأكثر جدية لأساليب الماضى
الإبداعية . ومن الفن المصرى القديم
يتم اقتباس الدقة التعميمية لمعالجة
الجسد البشرى والتكرارات الإيقاعية
للمشاهد الدائرية العديد من
الشخوص ، وكذلك النطاقات المختلفة
لرسم القامات والأدوات . ومن الفن
العربى بالقرون الوسطى اقتبس
الدراسة الدقيقة للتفاصيل التى
تستخدم عادة كخلفية بيكورية-
زخرفية ، وكذلك المنحنيات الزخرفية
المنمنمة والغنية . وبالجمع بين تلك
الخصائص الشكلية اهتدى السجنى
إلى أسلوبه الفنى التشكيلى حيث

للفكار المتناثرة التى تبدو غير مترابطة مع بعضها البعض فى إطار العمل الواحد . ولكن فى أعقاب الثورة يبدأ الفنان فى التخلّى عن التعقيدات الزائدة للمضامين ، وتصبح رمزيته ، فى عملية بطيئة لبلورة الفكرة الأساسية . أكثر شفافية واحتواء على المضمون الإنسانى العام .

أحد أعمال فترة الخمسينات بعنوان « النيل » وفيه يتم تصوير النهر العظيم فى شكل قامة رجالية ، والنموذج فى الفن الهللىنى يتم تفسيره هنا كرمز للخصوبة والحياة فى مصر . ولكن الانكسار المقصود فى الوضعية ، هو الأمر البعيد تماما عن التعبيرية المتوازنة المطمئنة فى النماذج الهللىنية والرومانية « يضاف على لوحة « النيل » ملامح الخشونة الحداثيّة والوزن الثقيل للشكل . وسرعان ما ظهر نقشه « الأغلال » (١٩٥٢م) حيث يضع الفنان لأول مرة نصب عينيه مهمة التحدث عن حياة الشعب الصعبة إبان مرحلة الظلم الإقطاعى والاستعمارى . هذا العمل مجزأ إلى عدد من المجالات الأفقية المليئة بقامات الناس والحيوانات والكائنات الخرافية . وفى تسلسل مدهش تمر أمام المشاهد نماذج الحداد الذى توقفت مطرقتة عن العمل ، وعمال اليومية والتراخيل وهم يخفون وجوههم بأكفهم فى يأس وقنوط ، والفلاح الذى أضناه العطش . تحتل جانب التكوين الأيمن بكامله

صورة القامة الكاملة لمصرى مكبل بالأغلال وقد تشوهت ملامح وجهه كلها بالمعاناة والألم وتوتر جسده من جراء الانفعال الشديد الناجم عن العجز . ومن خلال التسلسل المعقد للنماذج الواقعية والرمزية تتسلل بإصرار : كم هى تراجيدية حياة ذلك الشعب الذى لا يستطيع أن يكون صاحب أرضه . وكتجسيد لاستعباد البلاد يظهر التفصيل المدهش من حيث قوة التعبير - الرمز الخالد لودائ النيل - زهرة اللوتس المصرية الفواحة المعلقة على المشنقة . وعلى الرغم من حالة التشاؤم واليأس ، فتتش « الأغلال » الذى صنع مع حلول المتغيرات التاريخية يبدو وكأنه كان مضاء بالإحساس الداخلى بالأحداث الثورية المقبلة .

انعكست سنوات التطور المستقل لمصر فى أعمال السجىنى بتقوية نزعة التطلع إلى الحرية والوعى بعظمة القوى الشعبية المستبقة . ومن ثم ففى الأعمال الفنية الأكثر توفيقاً يربط فنه فى إصرار متزايد بقضايا ومهام العصر الاجتماعى بحيث تتضافر فيها شاعرية الحماس الوطنى ، أحياناً على نحو فى غاية الدهشة والعجب ، بقضايا العصر الملحة . ففى نقشه الثعبان « (١٩٥٤م) يصارع المصرى المتحضر لتوّه من طريق العبودية ثعباناً رهيباً يجسد بحسب المعتقدات المصرية القديمة ، الشر والضرر . وفى العمل الفنى القريب من حيث المغزى من التسمية



الرومانتيكية «ليلة الرؤيا العذبة» يصور البطل الشعبى ممطيا ظهر حمامة وديعة ولكنها ضخمة وهو يطلق السهام من قوسه على حشود من الغيلان.

تتأسس معالجة النموذج الفنى النحتى فى العديد من الأمور ، فى أعمال السجيني ، على التعبير الحاد للقامة والصياغة الديكورية- الزخرفية للمسطح التشكيلي . من هنا تظهر أهمية تكوين «السلام والحرب بين السماء والأرض» (١٩٥٤م) حيث تبدو كل من السماء الأرض المكشوفتين تحيطان بمجموعة متكاملة من التعابير والأشكال المحصورة فى مركز النقش: الفلاحون يكدمون على الأرض ، وعلى صفحة مياه النيل تسير مراكب الحديد ، وأشجار النخيل السامقة تيل برءوسها على الضفاف الهادئة . وهناك فى الأعلى فوق تلك البانوراما الرغبة للحياة المسالة تحلق الطائرات المارقة بسرعة بحيث تتقاذف منها القنابل فى زخات كثيفة ، والطيور الهالكة تتساقط كالأحجار . عالمان متناقضان- أحدهما نير ومنق وخير والآخر كثيب مظلم يحمل الموت- يتعايشان متجاورين ، والنمات برغبته فى التأكيد على انتصار المساعى الإنسانية المحبة للسلام ، يعكس قرص الشمس المتشع الزاحف فى كبد السماء المبسوطة مثل راحة اليد . إن فكرة تشخيص السماء والأرض المأخوذة من

التصورات الأسطورية لقدماء المصريين عن الكون على حد سواء مع التخطيط الأيقونى للشخصيات تكتسب لدى السجين دلالة تأطيرية متفردة بحيث النماذج الأساسية لنماذج الآلهة المصرية القديمة نوت وجيبا ما هما إلا «تأطير» تقليدى فى اللوحة نحو الموضوع الأنى للصراع بين قوى السلم وقوى الحرب.

وفى عام ١٩٥٦ م، تحت تأثير الانطباع المباشر عن المعركة البطولية فى بورسعيد ، يقوم السجيني بعمل لوحته الشهيرة «حرية» (٢) المفعمة بالقوة الجبارة القاهرة بحيث يصور السجين عضلاته القوية وهو يكسر شبكة القضبان الحديدية التى تسد نافذة الزنزانة . إن القامة الجالسة المحاصرة بالحيز الضيق تخلف انطباعاً قويا بالتوتر البدنى الهائل والاندفاع الجبار الذى تقف فى مواجهته حلقات شبكة القضبان الهندسية العدائية . إن عملية تصميم الجسد العارى ، المبين هنا فى حالتين مختلفتين غير متوافقتين ، قريبة من قواعد وقوانين الفن المصرى القديم . وتلك النقطة الأخيرة تجسد فى التصوير الاسامى -الواجهى- للعينين فى الوضعية الجانبية للوجه- وبفضل الإبراز الأكثر ثراءً للرأس واليدين والجزء الأعلى من الجسد بالمقارنة مع الجزء الأسفل المسطح والساقين المطويتين الثابتتين يتأكد هنا عدم إمكانية التغلب على تزايد الحركة

سبق حيث صورت عليه قامة لغتاة
زنجية شابة خارجة من صدفه بحرية
، إضافة إلى عمله (هذه أرضنا ، بداية
الستينيات ، جبس) الذى يمثل فلاحا
مصريا.

إن لغة أفضل أعمال هذا الفنان
واضحة ومفهومة وفيها الكثير من
الأمر المشترك مع تلك الأشكال من
الإبداع الشعبى مثل اللوحات
الشعبية ورسوم مساكن الفلاحين
والقصائد الغنائية للرواة الشعبين .
وهو كأحد التابعين المؤمنين
بالأسلوب الواقعى ، كان يبحث بلا
كلل عن الطريق الذى يقود إلى
تقريب الفن من حياة البلاد ، ومن
العصر أيضا . وقد كتب السجيني :
« إن الفن مطالب بالتعبير عن
أحاسيس الشعب ، وكذلك الإحساس
بنبض القلوب الشريفة المخلصة ..
بهذا الشرط فقط سيصبح إبداع
الفنانين المصريين وطنيا - قوميا
بشكل حقيقى ، ولن يكون فيه مكان لا
للابتكار الزائف ، ولا للتغنى الساذج
بالكلاسيكية المثالية » (٢).

ويتجلى الإحساس بالرؤية
التشكيلية ، الذى حبته به الطبيعة
فى سقاء فى المعرفة الرائعة
بالإمكانات التعبيرية لصفائح -
رقائق - النحاس . ولكن يمكن العثور
فى أعماله الفنية المبكرة على فهم
سطحي لخصائص هذه المادة الأمر
الذى أفضى فى أحيان كثيرة إلى
إضعاف طبيعتها التركيبية أثناء
الاشتغال عليها . وهكذا كان من

وتناميها نحو الأعلى . كما أن عدم
تجانس الصياغة التشكيلية للعضلات
يعطى تصورا مقنعا عن الطبيعة
المألوفة للشكل الجسم الموجودة هنا
كما يبدو بشكل مبالغ فيه ، على
التعبيرات المسطحة فوق النقوش
فى المعابد القديمة ، ومع ذلك مهما
ظهرت فى هذه الحالة من علاقات مع
تلك الأمور الأخيرة ، فإن نموذج
المناضل بكل هيئته الديناميكية لدى
جمال السجيني ينتمى إلى الزمن
المعاصر بحيث إن التكوين الموجز
كالشعار وإمكانية الاستخدام
التعبيرية لبعض وسائل التعبير
تبث فى العمل الفنى تلك القوة
الخطابية - الاجتماعية الخاصة بتأثير
الملصق . هنا لا يوجد أى أثر
للتفصيلية التى تعمل على تعقيد عدد
من الأعمال الفنية السابقة للمثال
، حيث تركز اهتمامه كله على
النموذج الضخم للإنسان - تجسيد
الشعب الغاضب الذى حرر نفسه من
قيود الاستعباد .

ابتداء من هذا العمل يتزايد
اهتمام السجيني بصنع النموذج
البطولى . فيتم تصوير سعى شعوب
القارة « السوداء » نحو الحرية فى «
نهضة أفريقيا » (١٩٥٧م) ، ويمتلئ كل
من نقشه « القنبلة الذرية »
و« انتصار السلام » (١٩٥٨م) بحماس
الاحتجاج العاصف ضد مشعل
الحروب . ويتميز عمله « أفريقيا
اليوم » (١٩٦١م ، جبس) الذى نقش
على رقيقة دائرية بحالة معاكسة لما

الفضة والبرونز في عهد الخلافات العربية حيث إن السجيني شأن الفنانين القدامى يحافظ في حرص على الإحساس بأصالة المادة معتبرا ذلك هو الشرط الأكسيد لبلوغ التعبيرية الفنية.

لقد ظلت قضايا الحرب والسلام ومستقبل البشرية تثير قلق جمال السجيني ، وهو الفنان الذى كان بعيدا تماما عن التفاؤل الساذج ، والمدرك جيدا للصعوبات الشديدة فى النضال من أجل السعادة والتفاهم على الأرض . من هنا فنقشه الرائع «الخطر» (١٩٦٣م) من حيث قوة التأثير الانفعالى يمتلئ بالإحساس بالقلق على مصائر الشعوب بحيث نظرة الفنان الثاقبة فى هذا العمل تثير الدهشة والإعجاب وكأنه كان يرى الآلام والمعاناة الصعبة التى كانت من نصيب مصر فى يونيو عام ١٩٦٧ م . . ويبين هذا التكوين الممتد أفقيا مجموعة من النساء المرعوبات وأطفالهن الذين يتعقبهم الموت بينما ينطلق الخطر غير المرئى من مكان ما فى الأعلى هابطا من السماء التى اشرأبت نحوها وجوه اللاجئات . وتتضاهى مهارة التجسيد التشكلى مع التعبيرية الإيقاعية لخطوط الأيادى الممتدة والرؤوس المنكسة وهو ما يذكرنا بالنقوش المصرية القديمة التى تصور النواحيات . ويبدو الارتفاع المتساوى لهذا النقش وكأنه يحمل قامات النساء على سطح فراغى واحد مكونا بذلك وحدة واحدة

الملاحظ فى لوحته «خطى الشعب» أنه حاول إكساب المادة ما هو ليس من خصائصها من سيولة الشمع وبقائه . إن التيسيط الشديد للمغزى ، والذى يظهر فى هذا العمل الفنى ، لم يكن ليتمكن إلا أن يؤدى إلى الإخلال بخواص عملية التصوير بالطرق والنقش على المعدن فى حين تتطلب هذه العملية حداً معلوما من الصرامة والشكل المطوع . ثم تعلم هذا الفنان فيما بعد الاستفادة من الطبيعة الفاصلة ولون الرقيقة النحاسية . ولكنه من أجل الوصول إلى الدقة فى تحولات وانتقالات الضوء والظل ، والمادية فى عرض الأشياء والأشكال ، والشراء الديكورى فى المشاهد أو العكس التحفظ فى ذلك وفقا لروح الفخامة والضخامة ، سعى على الدوام إلى عدم الإخلال بمستوى سطح المادة . وبالتالي فهو يرى ، ومن وجهة نظره شخصيا ، أن مجاله التعبيري لا ينبغي أن يوضح تجسيم التمثال الدائرى أو خلق الوهم بعمق الفضاء ، حيث يجب الأخذ فى الاعتبار - أثناء صياغة العمل الفنى - الحفاظ على تركيب الرقيقة النحاسية نفسها على أساس الاستخدام الأقصى لخواصها الطبيعية مثل الحجم والوزن والسمك والكثافة والليونته واللون الناعم المشرب بالعمرة . مثل تلك المبادئ لمعالجة السطح تتضمن الكثير من الأمور المشتركة مع مهام الديكور الخزرفى على الأوانى المصنوعة من

ستوعبا - كل على طريقته - تقاليد المهارة القومية، ولكنها لم تصبح لدى كل منهما عائقا أصوليا على طريق الإبداع وذلك بفضل الموقف الواعي والراسخ لدى الفنان - المواطن فى آن واحد. وفى ذلك تكمن قوة الجذب التى لا جدال فيها للفن الواقعى التعميمى الذى يرتفع إلى مستوى الرمز لدى السيجنى.

أثناء مواصلة الفنان جمال السيجنى لطريقه الإبداعى فى مجال النقش والطرق على النحاس يقوم بصنع واحد من أسطع أعماله «التحرير» (١٩٦٧م) حيث يهتم الفنان بكما فى السابق، بتجسيد النموذج البطولى للشعب المناضل. وتكتسب رمزية التفكير الفنى لدى السيجنى مزيدا من الإقناع، وتندمج فيها بشكل مضمون التعميمية اللانهائية والدقيقة الحياتية للنموذج الذى يجسد كلا من الإنسان والعصر. ولقد جاءت نقوشه الفنية، فى الفترة المتأخرة زمنيا، قريبة على مستوى الروح من فن الملحق، وأيضاً دعائية من حيث طبيعتها، إضافة إلى توجيهها إلى أوسع فئات الجماهير. وبالرغم من العودة الجزئية إلى التفصيلية فإن لوحة «التحرير» تمتلك جميع السمات الفنية التشكيلية الجماهيرية المتفردة: «التصديدية» اللازمة للتعبير عن المفردى، صفاء التكوين ووضوحه والذى يبدو مثل الشعار، وكذلك الفهم الفنى الواضح والدقيق

غير مجزأة من الأجسام المنحنية وثنايا الثياب المطوية على بعضها البعض. وضمن حدود هذه الكتلة التشكيلية العامة يتم تعيين الشكل بخطوط محيطية حادة الزوايا تشكل لعباً جزئياً بالضوء والظل. كما أن الديناميكية العاصفة للأوضاع والحركات والاتجاه السريع للخطوط العاصفة الشبيهة بالتخطيطات الكروكية السريعة وبقعة الضوء الشفاف على سطح النحاس المشرب بالحمرة تولد جميعها انطبعا بالقلق الحاد فى خضم الكارثة الشعبية. هذا التكوين يخلو تماماً من أى تفاصيل غير مبررة أو استاتيكية ويفضى كل شئ إلى تصوير تام وكامل، إلى أبعد الحدود، للحدث من خلال التعبير الحركى ذاته.

إن عناية الفنان الشديدة بطريقة الرسم الأيقونى وأسلوبية الفن المصرى للمصور القديمة والوسطى ليست هنا أمراً عارضاً على الطريق الإبداعى للفنان. كما أن ذلك ليس إطلاقاً مجرد اهتمام تحليلى محسوب لباحث معمل أو محاكاة لامبالية من حرفى، لأن دراسة التراث الفنى تعنى له قبل كل شئ إمكانية للسير بدأب ومثابرة على طريق فن الأفكار الكبرى والأناسيس الهائلة والسيجنى من هذه الناحية بصرف النظر عن تطور شخصيته الفنية المتفردة، أكثر من أى نحات مصرى آخر، قريب إلى النحات المصرى الأعظم محمود مختار. فكلا النحاتين

للمادة المعروضة. فقامة المصري الذي يحطم شجرة رمزية تمثل روح الازعان والظلم معروضة من جانب جري وغير معتاد . تلك الشجرة مطروحة بين الخطوط بساقها المعوجة وفروعها المتشوية كأنما تقاوم جهود الإنسان بكل ما فى كتلتها الضخمة. كما أن تعبيرية حركة الجسد وملامح وجه البطل المأخوذ بالغضب الشديد والعزم الحازم تخلق الانطباع بالحيوية الفعالة التى تملأ النموذج . إن تشكيله النصتى فى غاية الروعة ، من حيث المرونة والطاقة الداخلية الكامنة ، والذي بنى على التعميم الواسع للشكل ، وعلى بقية الوضع العام للقامة المكتملة داخل إطار الخطوط المحيطية الديناميكية للنقش . هنا يتم فهم تعبير المصري على أنه تجسيد مجازى للشوكة الجبارة الموحدة وكقوة هائلة تحطم كل ما يعترض الطريق نحو الحرية والاستقلال.

على نحو مغاير جاءت لوحة التالية - القاهرة (١٩٦٨م) التى صنعها بمناسبة اليوبيل الألفى

هوامش

- (١) أحد أشكال هذا النقش موجود فى موسكو بمتحف بوشكين الحكومى للفنون التشكيلية.
- (٢) من مقابلة لمؤلف الكتاب مع جمال السجيني فى القاهرة فى ديسمبر عام ١٩٦٠م.

جونترجراس - نوبل للآداب ٩٩

من الطلبة الصفيح

إلى طلبة نوبل !

طلعت الشايب

الاختيار ، وحيون " تولستوى العظيم " . ومنذ أوائل القرن أصبح الهجوم على قرارات الأكاديمية ودافعها في اختيار الفائزين ، تقليدا في السويد وخارجها . (جوركي وتشيكوف وزولا وبروست وجويس ولوركا وجرين .. لم يحصلوا عليها) ، بيد أن هناك حالات كثيرة أيضا لم يرتفع ضدها صوت واحد بالاعتراض ، لأن الحاصلين عليها كانوا بالفعل - أكبر من كل الجوائز . (طاغور وبرنارد شو وتوماس مان وكامو ونيرودا وماركيز .. مثلا)

وحصول الكاتب الألماني " جونترجراس " (١٩٢٧ - ...) على جائزة هذا العام ، حالة من تلك

في سنة ١٩٠١ منحت الأكاديمية السويدية جائزة نوبل للآداب - لأول مرة - للشاعر الفرنسي " رينيه سالى برودوم " (١٨٣٩ - ١٩٠٧) ، متجاهلة الروائي الروسي الكبير " ليو تولستوى " (١٨٢٨ - ١٩١٠) الذي كان حديث عالم الأدب في تلك الأيام ، ولم يحصل عليها أبدا ، وإن كان قد كشف النقاب مؤخراً عن سبب تجاهله وهو أنه كان " يبشر بالفوضى الشرقية والصوفية المسيحية " على حد زعم تقارير الأكاديمية .

بعد اختيار الشاعر الفرنسي - وكان في الثانية والستين - نشر ٤٢ كتابا سويديا رسالة مفتوحة ينددون فيها بالجائزة ومعايير

التحالف بينه وبين المستقبل.

و" جونتر جراس" له كتاب كامل بعنوان " عن الكتابة والسياسة (١٩٨٦) صدرت له ترجمة انجليزية عن دار سيكر وواربورج في لندن بمقدمة من سلمان رشدي) يضم القسم الأول منه خمس مقالات عن الكتابة ، فهو يرى أن الكتب العظيمة مثل القنابل الموقوتة ، ما أن تنفصل عن كاتبها حتى تنفجر في داخل عقول القراء كي تغير حياتهم . ويضم قسمه الثاني خمس مقالات عن السياسة ، إذ يرى أن الفنان نتاج عصره ومجتمعه ، ولذا فإن حرية الكاتب من حرية المجتمع ، وقدرته على التعبير عن رأيه تتأثر بعدد كبير من العوامل الفاعلة في هذا المجتمع .

وهكذا منذ سنوات طويلة كان عالم الأدب بعامة والألمان بخاصة ، يتوقعون في كل عام أن تكون جائزة نوبل من نصيب " جراس" الذي تجمع آراء النقاد على أنه قد " شكل ويشكل حالة فريدة على جبهة الأدب الألماني ، حالة تستمد قوة جذبها الإبداعي من الماضي السحيق جنباً إلى جنب مع محاولات الضرب في المجهول . فهو جريء واقتحامى لكنه سرعان ما يستسلم للهدوء والصمت وأحياناً للاختفاء الأثيري" ، لذا كانت ابتسامته الساخرة عند تلقيه نبأ

الحالات التي حظيت بالإجماع في عالم الثقافة. أما أحد الأسباب الرئيسية لهذا الإجماع - في تقديري - فهو أن " جراس" ليس مجرد مبدع قدم أعمالاً مهمة (رواية - قصة - مسرح - شعر - مقال) ، وإنما لأنه بالإضافة إلى كل ذلك فنان ملتزم وكاتب له موقف واضح ومعلن ، من الحياة والناس لم يتردد يوماً في التعبير عنه .

في عام ١٩٨٢ ، مثلاً ، ذهب إلى " روما" لاستلام جائزة أدبية مهمة من مجمل أعماله ، وفي الحفل الذي أقيم على شرفه ألقى خطاباً بالغ الأهمية عن متاهات عالمه الإبداعي ، ولكنه كان حريصاً على أن يعلن أن " الأدب نشاط إنساني عاش عبر التاريخ ليشهد انهيار الرقابة من حوله " وأن يؤكد على أن " الأدب الجيد فقط هو الذي يتحالف مع المستقبل .. وهو صاحب النفس الطويل والقادر على تمرير الزمن .. والكلمة الصادقة ستجد صداها ولو بعد قرون " وأن " سمة الأدب الخلود ، إذ بعد الموت الجسدي للكاتب - اغتيالاً أو نفيًا أو سجنًا - تبقى كلمته ؛ بينما تسقط كل العصي والهراوات " . ويومها حذر " جراس" من تحول الأدب إلى مريض يقف الجراحون فوق رأسه لبتتر أعضائه جزءاً جزءاً ، وهو ما يمكن أن يحدث لو انفرط عقد



انتفاضة الطلاب في ألمانيا (١٩٦٨) وأثناء حرب فيتنام وثورة نيكاراغوا ، وعندما ثار جدل عنيف حول تحديث أسلحة حلف شمال الأطلسي - ١٩٨٣ - ونشر شبكة الصواريخ في ألمانيا وأوروبا ، وناشد الشباب أن يرفضوا الخدمة العسكرية " فلم تعد القوات المسلحة قوة دفاعية " وكان نقده عنيفا للسياسة الألمانية الغربية التي اتبعت تجاه الشرط الشرقي بعد الوحدة . " جراس " من مواليد ١٩٢٧ في " دانزج " (هي الآن جدانسك في بولندا) ، تلقى تعليمه الأساسي في مدارسها وجند في الجيش في السادسة عشرة وجرح في معركة عام ١٩٤٥ ، وفي نفس العام وقع في الأسر في " مارينباد " في تشيكوسلوفاكيا وأطلق سراحه في ١٩٤٦ ، ليرتك الخدمة العسكرية ويعيش متنقلا بين ألمانيا والسويد ليعمل بالزراعة والمناجم وقطع الأحجار ويبيع الصحف وكتابة الشعر والقصة من وقت لآخر . وفي سنة ١٩٤٨ التحق بأكاديمية الفنون في برلين الغربية في الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٥ كما قام في الخمسينيات بزيارات متعددة لإيطاليا وفرنسا وأسبانيا . كتب " جراس " شعرا كثيرا أثناء إقامته في " نسلدورف " و " برلين "

حصله على الجائزة ، مع عبارة مقتضبة .. انتظرتها عشرين سنة .. والآن أستعيد عمري الطبيعي " . ورغم أن " جراس " نشأ وتربى في أجواء ميلاد الرايخ الثالث وسنوات تنظيم حزب النازي وظهور كتاب " كفاحي " لهتلر ، ورغم انضمامه وهو في العاشرة من عمره إلى منظمة أشبال هتلر ، ثم إلى الشبيبة في عام ١٩٤١ ، إلا أنه بعد تفتح وعيه ونمو مداركه أصبح من أوائل مثقفي جيله الذين رجعوا أصواتهم بالهجوم على النازية ومبادئها . وبعد إدراكه لتحولات ومتغيرات العصر ثار على الواقع المؤلم وعبر عن قضايا ومشكلات مجتمعه ولم يتوقف عن هجاء " السياسيين الحمقى " الذين يعملون بقراراتهم الخرقاء على توسيع وتعميق مساحة الجرح الإنساني في كل مكان من العالم . انغمس " جونتر جراس " لفترة طويلة في العمل السياسي مع الحزب الاشتراكي الديمقراطي في ألمانيا الغربية - آنذاك - كما عرفته الملتقيات والمؤتمرات الأدبية محدثا مهما ، لدرجة أن مجرد وجوده فيها أو حتى توجيه الدعوة إليه كان يلفت إليه الأنظار . لم تكن هناك مناسبات أو قضية سياسية إلا وكان من المشاركين فيها . حدث ذلك أثناء

وكيف قام بإحراق المسودات الثلاث الأولى ، وكيف كانت أول جملة فى النسخة الرابعة " فلنسلم بأننى من نزلاء مصحة عقلية " هى مفتتح عملية الإبداع الحقيقية.

وقد أشاد بيان الأكاديمية السويدية بهذه الرواية (عند الاعلان عن منح الجائزة له هذا العام ..) التى كان ظهورها بمثابة بداية جديدة للأدب الألمانى " بعد عقود من الدمار اللغوى والمعنوى " . فعلى صفحات " الطلبة الصفيح " أعاد الكاتب خلق العالم المفقود الذى انبثقت منه موهبته الإبداعية الخلاقة ، " دانزج " مدينته كما تذكرها فى أيام طفولته قبل كارثة الحرب . إنه يراجع التاريخ المعاصر من خلال استدعاء المسكوت عنه والمنسى : الضحايا والخسائر والأكاذيب التى يريد الناس نسيانها لأنهم كانوا يؤمنون بها ذات يوم . والرواية فى الوقت نفسه ، تكسر قيود الواقعية من خلال " بطل " جهنمى الذكاء ، فى جسد عمره ثلاث سنوات ، مع ملاحظة أن البطل هو الراوى نفسه .

ورواية " الطلبة الصفيح " هى الجزء الأول من ثلاثية " دانزج " التى تضم كذلك رواية " قط وفار " - ١٩٦١ - ورواية " سنوات الكلب " - ١٩٦٣ - أما " قط وفار " فتتناول تجربة

وقرأ قصائده أمام " جماعة ٤٧ " الأدبية التى كانت تضم عددا من أبرز الكتاب . وفى الفترة ما بين ١٩٥٦ و ١٩٦٠ عمل فى باريس كاتباً ونحاتاً وفى عام ١٩٦٠ استقر فى برلين الغربية . فى باريس بدأ كتابة عمله الروائى الكبير " الطلبة الصفيح " التى صدرت فى عام ١٩٥٩ لتثير ضجة كبيرة فى ألمانيا بسبب طريقة تصويرها للنازية . بطل الرواية هو " أوسكار ماتزيراث " الذى قرر ألا ينمو جسدياً احتجاجاً على لفظائح التاريخ الألمانى ، وأن تكون " الطلبة الصفيح " هى وسيلته الوحيدة للاتصال بالآخرين ، وحث الجيل الجديد على تبني رؤاه وعلى المغامرة واكتشاف العالم دون خشية أو تردد.

وقد تحدث " جراس " فى مقال شهير له بعنوان " الطلبة الصفيح : أو المؤلف كشاهد مريب " من الجانب الواعى فى العملية الإبداعية وآلياتها المعقدة ، وكيف بدأت شخصية البطل " أوسكار " فى الإطلال برأسها أولاً من بين سطور قصيدة كان " جراس " يكتبها أثناء تنقله فى الجنوب الفرنسى ، ثم كيف بدأ فى كتابتها بعد ثلاث سنوات وكيف تغير عنوانها من " أوسكار الطبال " إلى " الطبال " وأخيراً إلى " الطلبة الصفيح "

شديدا بحركة السلام والحفاظ على البيئة.

عندما ظهرت " سمكة موسى " عام ١٩٧٧ وصف النقاد "جراس" بأنه أكبر موهبة إبداعية روائية في ألمانيا ، وقد تبذرت فيها محاولة للتغلب على الأزمة الذاتية والعامّة بالانسحاب من الحاضر إلى الماضي . أما في رواية " الفأرة " فهو يقدم سيناريو لنهاية العالم والراوي هو المؤلف نفسه حيث يشير إلى ميلاده في " دانزج " والخدمة العسكرية في شبابه ، وعلاقته بـ " أوسكار " بطل " الطلبة الصفيح " الذي يستحضره مرة أخرى . " الفأرة " تتحدث من القفص عن نهاية العالم كما سبق أن تحدثت "سمكة موسى" ، وعن ضياع أحلام الإنسان الذي - بفضل حماقاته - قد لوث العالم برا وبحرا وجوا ، فأصبح جبلا من القمامة للموريث الوحيد الذي هو الفئران . الفأرة تعترف بما يقال عن جنسها من أنه يهجر السفن عندما توشك على الغرق .. ولكن " عندما تصبح الأرض هي السفينة الفارقة . أين يمكن الهرب ؟ "

في سنة ١٩٩٢ أصدر " جراس " روايته " نداء الضفدع " واختار لها أو بالأحرى لبدايتها لحظة حاسمة في التاريخ الألماني . الرواية تبدأ قبل سقوط حائط "برلين" بفترة قصيرة ،

شباب الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى في " دانزج " في الفترة ما بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، كما تركّز " سنوات الكلب " على جرائم النازية وأجواء الدمار المادي والمعنوي بعد الحرب . في الستينيات نشط دور " جراس " السياسي بشكل ملحوظ ، حيث شارك في الحملات الانتخابية للحزب الديمقراطي الاشتراكي " وفيلي برانت " ، كما تناول مسئولية المثقفين في روايته " مخدر موحى " و " من مفكرة حلزون " وفي التراجميديا الألمانية العامة يجربون العصيان " وهي مسرحية سياسية من أربعة فصول ، عرضت لأول مرة على مسرح " شيلر " في برلين الغربية " آنذاك " عام ١٩٦٦ ، وموضوعها الرئيسي هو الانتفاضة الشعبية التي قامت في برلين الشرقية في يونيو ١٩٥٣ وتم قمعها ، أما موضوعها الفرعي فيتناول بشئ من التهكم موقف المثقفين من السلطة السياسية ويستنكر سلبيتهم تجاه القمع .

بعد ذلك توالى أعمال جراس الروائية حيث تعود للظهور مرة أخرى مدينته " دانزج " وسنوات الطفولة وخرافات الموحية في روايتين تنتقدان الخراب الذي جلبته المدينة ، وهما " سمكة موسى " و " الفأرة " . الروايتان تحكسان التزاما



نشاط الشركة فيفكر رجال المال والأعمال في زيادة استثماراتهم باقامة منشآت ملحقة للترفيه عن الزبائن الذين يجيئون لزيارة موتاهم ، وتنتشر الفنادق والمراكب والبنوك ومصانع التوابيت (بأسعار مخفضة) ومحلات بيع الزهور أو باختصار تنتعش تجارة / سياحة الموت. والمقبرة في رأي "جراس" هي ألمانيا التي عقلت ماضيها النازي ودمار وموت الحرب العالمية الثانية واحتوت الماساة .

أما روايته " حقل فسيح " - ١٩٩٥ - فقد أثارت عاصفة استمرت طويلا وانقسم بشأنها النقاد ورجال السياسة وظلت الشغل الشاغل للدوائر الثقافية في ألمانيا وخارجها عدة أشهر . فعندما صدرت كتب ناشرها يقول إنها رواية القرن ، ثم خرجت أصوات بعد وقت قصير تردد أنها " رواية فاشلة" ، " لاتقرأ" ، " عمل تافه لا يستحق الالتفات. هذه الرؤى المختلفة كانت تعكس خلافا في الرأي والأفكار - بشأن ألمانيا المعاصرة - بين معسكرين . أحدهما تقوده المؤسسة السياسية المحافظة ممثلة في المستشار " هيلموت كول" والتي أقرت سياسة الوحدة الألمانية ، والمعسكر الآخر يمثله رأي " جونتر جراس" ملك الكتابة الإبداعية في

وهي لحظة مهمة على مستوى الرؤية المستقبلية لألمانيا في خريف ١٩٨٩ وفي " دانزج" - أيضا - التي تظل عنده مثل الوشم في الذاكرة . "الكساندر" أرمل في الواحدة والستين" يلتقي بالكساندرا - أرملة في التاسعة والخمسين وتنشأ بينهما قصة حب ويتزوجان . هو ألماني ، أستاذ في تاريخ الفن وكان في شبابه عضوا في الشبيبة النازية . أما الكساندرا فيبولونية وكانت في شبابه شيوعية ستالينية .

" دانزج" نفسها مدينة تدل على التقارب الألماني البولندي .. وعلى العامل المشترك أو الماساة المشتركة ثم يتفتق ذهن الزوجين من فكرة جهنمية تجارية .. إنسانية ! (لاحظ المفارقة الساخرة) وهي إقامة مقبرة خاصة بالألمان والبولنديين الذين غادروا بلادهم بسبب الحرب وقيمون الآن في بلاد بعيدة .. في أمريكا ودول أوروبية أخرى ، وتكون مقبرة خاصة بالمهاجرين الذين يريدون أن يدفنوا في الوطن الأم بعد الموت في الغربة . تعلن شركة الموتى عن بناء " مقبرة المصالحة" تلك وتكتب الصحف عن هذا المشروع الإنساني الكبير ، وتبدأ الجثث في القدوم في ثلاثيات خاصة من مختلف بلاد العالم ، ويتسع

الشرقية.

"جراس" يحاول هنا أن يكتب رواية عظيمة عن برلين ، سائرا على خطى قدوته الأدبية "الفريد دوبلين" ، فيقدم لنا موسوعة أدبية مهمة - وسياسية في نفس الوقت - عن الأوضاع الراهنة في ألمانيا الموحدة. ونذكر أن "جراس" له دراسة مهمة بعنوان "دوبلين معلمى" وهى صورة قلمية ودراسة نقدية عن واحد من أهم الكتاب الألمان وأكثرهم تأثيرا عليه وهى منشورة فى كتابه : "عن الكتابة والسياسة" الذى سبقت الإشارة إليه .

كان أبرز النقاد الذين هاجموا رواية "حقل فسيح" والتي جاءت فى أكثر من ثمانمائة صفحة ، الناقد "مارسيل رايش رانيتكس" الذى نشر رسالة مفتوحة "إلى العزيز جونتر جراس" فى مجلة "دير شبيجل" ، أكد له فيها إعجابه به وتقديره للجهد الذى بذله فى الرواية .. وإن كان يراها "فاشلة جملة وتفصيلا" وعلى غلاف المجلة ظهر رسم كاريكاتورى لوحش تشبه ملامحه ملامح الناقد الكبير وهو يمزق بمخالبه رواية "جراس" . وقامت قيامة الحياة الثقافية مجددا ، ولكنها لم تكن هذه المرة عن الرواية ومضمونها وإنما عن الصورة المنشورة على غلاف المجلة والتي رأى

ألمانيا بعد الحرب . كان "جراس" دائما فى حالة قلق وشك يستشعر أن هناك ألمانيا أخرى خطيرة .. متربصة .. تنتظر الفرصة للانطلاق والانقضاض لتعيد سيرتها الأولى . كان يقف ضد الوحدة بكل قوته - يكتب ويتحدث - أو على الأقل كان ضد السياسة التى ينتهجها "هيلموث كول" . كان "جراس" يعتقد أن ألمانيا الغربية قد احتلت ألمانيا الشرقية ويرى ذلك خطأ كبيرا . وكان يحبذ بقاء دولتين تضمهما كونفدرالية أساسها الثقافة المشتركة بدلا من الوحدة السياسية والاقتصادية والقانونية . رواية "حقل فسيح" تتناول هذا الموضوع الشائك ، وهى محاولة من الكاتب لمعالجة المائة وخمسين عاما الأخيرة من تاريخ ألمانيا . فمن خلال بطلها "تيو فوتكه" الذى يناديه الجميع "فوتكى" يريد أن يبعث الشاعر تيودور فونتانه "من جديد (أديب بروسى من القرن التاسع عشر) وأن يعبر فى الوقت نفسه عن الحياة اليومية فى ألمانيا الديمقراطية السابقة ثم من خلال شخصية مناقضة للبطل . وهى شخصية "لودفيج هوفتالر" يعبر عن أحد ثوابت الحكم المتسلط بكل مايمثله من شر وزيف فهو مخبر سابق فى جهاز الاستخبارات فى ألمانيا

الذاتية عاد إلى الرسم - عشقه القديم - لكي يستريح ، ولكي يستعيد مهارته التي " أصابها الوهن " على حد تعبيره . " جراس " يعثر في فن الرسم وممارسته على صيغة للتعبير قبل أن ينقل أفكاره إلى كلمات يصنعها على الورق . ولذلك حين يصل إن كان كاتباً أم رساماً يقول إنه لا يدري ، وإنه لا يرى ضرورة للتصنيف بحيث يمكن أن يضع نفسه في هذه الخانة أو تلك . (أنا أمارس الكتابة في الرسم والرسم في الكتابة) ولذلك عندما شرع في كتابة روايته " سمكة الموسيقى " رسم السمكة بالفهم والحرص أولاً ، وعندما اكتملت أمامه كتشكيل كانت مسودات الفصول الأولى من الرواية جاهزة تقريباً .

وعندما تلقى النقاد روايته " الفأرة " ببرود شديد .. ثم بنقد لاذع ترك لهم أوروبا كلها ، وذهب هو وزوجته إلى الهند ، وهناك كتب عمله " أخرج لسانك " . وكأنه يخرج لسانه للنقاد . وهو كتاب عن انطباعاته (شعراً ونثراً) عن الفترة التي أمضيها في " كلكتا " وكان يعتبرها مدينة تعكس أحوال العالم المعاصر وليس الهند فقط .

" جونتر جراس " المفتون بمزج السياسة بالأدب بالفن في أعماله الإبداعية لم يستطع أن يخرج من

كثيرون أنها كانت مسببة للنقاد أكثر مما هي للمؤلف . وفي حمى الجدل الدائر ، استضاف البرنامج التلفزيوني " الرباعي الأدبي " الناقد الكبير ، الذي لم يتردد في أن يصف آراء وأفكار " جراس " بأنها تشبه آراء وأفكار " جوبلز " وزير الدعاية النازي . ثم أخذ الجدل الساخن - وجهة أخرى حول النقد الأيديولوجي ودور الناقد ، ثم التضامن مع أديب كبير كان على مدى عقود عدة قد أصبح الشخصية الأدبية البارزة في صفوف اليسار الديمقراطي . وقف اليساريون مع " جراس " ضد ارهاق النقد وتحامل مجلة " دير شبيجل " ، ثم دخلت المعركة نائبة رئيس البرلمان الاتحادي فكتبت مقالا في " دي تسايت " الأسبوعية عارضت فيه التدمير النقدي وتحدثت عن العنف الحقيقي وعن الدور الذي يقوم به الإعلام أحيانا " لأكل لحم المبدعين "

الغريب أن " جراس " لا يعبأ كثيرا بكلام النقاد عن أعماله وينام ملء جفونه عن استفزازهم له ، لأنه يعرف أن قراءة معظم النقاد ليست بريئة من الأفكار والأحكام السياسية المسبقة . حدث ذلك له في عام ١٩٧٩ عندما شعر أن " لمستقبل للكتابة " فتوقف عن رثاء الماضي المريض المحضر .. ولكي يهرب من أزمته

العرب العالمية الثانية ، ومالحق
بالبلاد من دمار .. وأحداث ١٩٥٣ ..
ومحاكمات نورنمبرج في ١٩٤٦ ..
وحرب الفوكلاند .. والحرب الباردة ..
وتلوث البيئة .. وكارثة تشيرنوبل
.. إلى غير ذلك.

ويتوقف جراس عند عام ١٩٦٥
عندما فاز الحزب الاشتراكي
الديمقراطي في الانتخابات ،
"مئويتى" هو كتاب جونتر جراس ..
كتاب حياته ، والذي لم ينس أن
يزينه بعدد من لوحاته المائية -
كعاداته في كثير من كتبه - في هذا
الكتاب نرى جراس المؤرخ والروائي
والشاعر والناقد والمعلق السياسى
والفنان التشكلى والرأى لمستقبل
البشرية . نعم هو كل هؤلاء .. هو
المبدع الذى يستحق أكبر جائزة
أدبية فى العالم تتويجا لمسيرة
إبداعية عظيمة.

جلده فى عمله الأخير " مئويتى "
الصادر هذا العام (١٩٩٩).

الكتاب بانوراما لقرن كامل ،
بعضه سيرة ذاتية وبعضه نصوص
شعرية ونثرية وتداعيات حرة
وتعليق على ماحدث ومايمكن أن
يحدث تأسيسا على ماكان . والكاتب
يتوقف طويلا عند العام ١٩٥٩ ، وهو
العام الذى قرع فيه " الطبلّة الصفيح
" روايته الكبرى التى حملته إلى
الشهرة .. وإلى " الطبلّة الكبيرة "
أو جائزة نوبل بعد أربعة عقود من
الكتابة والعراك .

كتاب " جراس " ليس مئويته
فحسب ، وإنما هو مئوية ألمانيا كلها
على مدى قرن كامل حافل بالأحداث
المهمة (أو الهامشية) التى كان لها
بالغ الأثر على مسيرته الحياتية
والإبداعية . الكتاب فى مائة فصل ،
منها ثلاثة عشر عن أحيائه الخاصة ..
مولده فى " جدانسك " وأحداث

غربة الحداثة

أحمد الشملان

لا مفر من الدخول في هذا الموضوع الشائك الذي يتجاوز بكثير جدا مسألة الكتابات التي أصدرت وتصدر في وسطنا الثقافي وهي ملاحقة باتهامات القموض وأسماء الحداثة .. والموضوع الذي أعتنيه هو موضوع الصداثة .. دون الدخول في استقصاء مفهوم الحداثة والخلاف الدائر حول تحديد معناه هل هو المعاصرة أم الجدة أو إبداع ما لم يأت به الأوائل !! بدون الدخول في متاهة هذه التساؤلات ، لابد أن نقر بأن هناك أدباً جديداً ومتطوراً عن أدب الستينات في البحرين سواء في الشعر أو القصة القصيرة أو في المقالة الصحفية أو في الكتابات الفسيفسائية الملونة بالقصة والشعر والتي تسمى نسوها . هناك تطور وإبداع قد يكون متفوقاً وسابقاً على الحالة الثقافية العامة للمجتمع.

إلا أنه إبداع يمتاز بالجدة وبالعُمق في أغلبه. وإن كان بعضه يأخذ شكل التقليد والاندماج بالصدائوية حيث لابد من توضيح أن الأدب الجديد يحمل حداثة جذرية تتناقض تماماً والحداثة الشكلية الشائعة.

هذا الأدب الجديد له أساس موضوعي اجتماعي يتجاوز في بعض جوانبه مجتمعنا الصغير إلى المجتمع الإنساني بعامه ، والإشكالية التي يواجهها تتمحور في قضيتين أساسيتين:

الأولى: الغربة التي يعانيها داخل مجتمعه ، وعدم الثقة في النفس الناشئة من الإحباط اليومي الذي يواجهه.

الثانية: عدمية الهوية الثقافية التى تهدد العداثة الشكلية التى جذبت أنصاف المثقفين بالتهويم فى عالمها إما بالانكفاء إلى السلفية بحجة الفوص فى التراث وإما بالانجذاب إلى الثقافة الكومبوليتكية وإصايتها بالعدمية القومية.

قد تبدو هذه الاستنتاجات متعجلة لسير أغوار الواقع الثقافى والخروج بنتائج معينة من خلال تحليله ، إلا أن الظواهر التى نشاهدها تختصر مسافة التحليل إلى تلمس الظاهرة ووصفها ، ومن هنا نضع هذه الاشكاليات المتشابكة فى المقدمة كجزء من الأزمة العامة التى يعيشها المجتمع- بوصفه جزءا من مجتمعات البلدان التابعة للمتروبول الدولى.

حقيقة إن مجتمعنا مجتمع متخلف رغم حالة الثراء الظاهر وارتفاع الأسعار . وتوفر أرقى منتجات المصانع الحديثة فى العالم الرأسمالى فى سوقه الصغيرة . وجوهر مشكلتنا الثقافية يقع هنا بالضبط.

إننا نستورد آخر منتجات الشركات العالمية ، وأرقى أنواع التكنولوجيا ، لكننا نستورد فنييها معها أيضا وعقولها المدبرة تظل فى منئى بعيد عنا ، ولا تهتم أنظمة البلدان التابعة اقتصاديا للاقتصاد الرأسمالى العالمى ، لا تهتم أو ليس بوسعها أن تهتم بامتلاك أكثر من « الأدوات » التكنولوجية المتطورة استهلاكيا لا معرفيا . وهنا يحدث الخلل فى الثقافة المحلية لتلك المجتمعات ، حيث مع تلك التكنولوجيا الراقية والمتطورة تصل أشكال من الثقافة الاستهلاكية التى تفرزها المؤسسات الثقافية للطبقات المسيطرة فى البلدان الرأسمالية المتطورة ، وتلك الثقافة رغم فجاجتها وهشاشتها الفكرية إلا أنها تمتلك تقنية إبداعية متطورة لا يمكن تجاهل مؤثراتها العميقة على المجتمع المتخلف ودورها المهيمن على تشكيل الرأى العام وتشكيل عقلية المستهلك والتدخل فى أسلوب حياته اليومية . ولنتذكر بأن هذه المؤثرات و« الفوز » إنما يحدث فى مجتمع تغلب عليه الأمية التعليمية والأمية الثقافية أى أن هناك متعلمين ولكنهم محدود الثقافة- بما يؤهل هذا المجتمع لهضم الثقافة الاستهلاكية وإنتاجها الراشح بفضل أجهزة الاعلام وكل ذلك فى غياب المعرفة والعلم وتلك معضلة البلدان كما يقول «عبد الواسع قاسم» فى أدب ونقده إن الأنظمة التابعة التى تتوسع بأموال النفط غالبا حتى استيراد السلع التكنولوجية المتقدمة إنما تعمل على تملك هذه التكنولوجيا استهلاكيا لا معرفياً».

ومقابل هذا التملك الاستهلاكى للتكنولوجيا المتقدمة ، تتم عملية توظيف لترويج أكثر الأفكار تخلفا وجهالة ، أى تتم عملية «علمنه الجهل» وبالتكنولوجيا المتقدمة يتم

تكريس التخلف والتبعية ويقع المجتمع فى بحر من الانفصام الثقافى يفصله عن جزيرتين:

جزيرة العلم المتقدم المتمثل فى التكنولوجيا الراقية التى تتدخل فى حياته اليومية ويصعب عليه الوصول إلى امتلاكها معرفيا ، وجزيرة التخلف الفكرى الغيبى المدمج بمؤسسات محمية بالشرعية وبتراث طويل من المرمات والخوف.

أمام هذا الاستلاب والغربة الموحشة ليس أمام الطبقة الفقيرة إلا امتلاك الشوق واللهفة للخلاص من الكابوس اليومى الذى تعاني منه الأمرين ، ليس أمامها إلا البحث بدأب عن طريق المعرفة وامتلاكها ، والمثقف بوصفه ضمير شعبه لا يمكن أن يقبل بالدخول فى لعبة السباحة بين عالمين يكبحان طموحه وتشوقه لتشكيل «وعى جديد» يقبل به ضميره . ومن هنا خرجت الكتابات الجديدة بعد فترة الستينات ملبدة بهموم مرحلة التحول القاسى إلى «عالم الاستهلاك المستورد» محذرة من السقوط فى الازدهار الكاذب ولكن مع الصديق وحرارة المعاناة التى كتب بها الأديب الجديد كتاباته معبراً عن حداثة جديدة فى الأدب والحياة بمعنى اقتراح رؤية جديدة فى أسلوب التفكير والتواصل مع المجتمع والمياة خرجت الحداثة التابعة للثقافة الاستهلاكية لتروج «لشكل الثقافى» وكأنها تعلن عن نفسها زينة شكلية لطرق الاستغلال والتبعية . وحياتنا الثقافية مليئة بالشواهد التى تؤكد إنحسار المد الثقافى الجديد فى تجمعات صغيرة وضمن لقاءات ثقافية محدودة العدد ، سواء فى المسرح أو فى الشعر أو فى الندوات الثقافية العامة ، ومقابل ذلك ، نرى ترويجا لا يستهان به للثقافة الغيبية والاستهلاكية والسلفية ، مما وضع أدبنا الجديد فى غربة داخل وطنه ووضع الأدباء فى حالة من الشك فى جدوى الكتابة ، نتجت عنها نظرات متطرفة أحيانا لأسلوب الكتابة وأشكال التوصيل دفعت بالبعض إلى الأستهانة بالقارئ وفقدان الثقة بالنفس وبالحياة الثقافية.

إن هذا الواقع الذى لابد من مواجهته أشواكه وصعوباته يستدعى من المبدع والمثقف الوثائق من حتمية تطور وعى الناس أن يفتح صدره للثقافة الجديدة الإبداعية ويعمل على التواصل معها إذ أن ما يمكن أن يسمى بالخلاف الثقافى أو الفكرى إنما هو حالة صحية لابد من حدوثها فى وسط ثقافى معافى وليس الاحباط اليومى الذى يواجهه المثقف إلا ضريبة لابد من دفعها فى مواجهة أفكار التخلف وتنظير الجهل.

وإذا كانت من مهمة أساسية أمام (الحداثة الجديدة الجذرية وليس الشكلية الفارغة)

فهي مهمة حل معضلة التواصل مع الناس ورفع مستواهم الثقافي وتشجيع المبادرات الإيجابية الخلاقة في المسرح البحريني الحديث، وتشتد الحاجة إلى دعم التجارب الجديدة واكتشاف ما تقدمه من فن يرتفع بذوق الجمهور المسرحي ويغنى ثقافته ويجذرو معه.

من الخطأ اعتبار الأدب الجديد ترفاً فكرياً أو خصوصية ذاتية مغلقة على نفسها لا علاقة لها بالمجتمع، فالغموض الذي يلغها أحياناً إنما هو ناتج عن قصور في الواقع العام وقصور في المتلقي إلى حد ما، إلى جانب قصور الأدوات النقدية والتحليلية القادرة على سبر أغوار الادعاءات الجديدة للأدباء الشباب.

الكتابة الجديدة هي ثقافة تليق بالشعب في البحرين ولتراثه الثقافي العميق ولدوره المتميز في احتضان كل ما هو متطور ونقدي ويقدر ما يستطيع الأدباء الشباب تحرير أنفسهم من أوراق العداثة «الشكلية» ويعشقون من اكتشافاتهم ويطورونها بقدر ما تتمكن العداثة من التغلغل أكثر فأكثر في وعي الناس وسلوكهم. تاريخياً تنتمي جذور الكتابة الجديدة في البحرين إلى أواخر الستينيات، إلا أن تلك الكتابة لم تكتسب جدتها إلا في النطاق «البحريني» وأخذت أشكالها تتنامى مع الممارسة الفنية المتواصلة في الشعر والقصة القصيرة رغم انحباس الشعر في حدود التفعيلة والتنويع عليها، «ومحاولة كسرها في بعض التجارب من خلال جنينية «قصيدة» النشر، فيما ظل المسرح أسير فنيته الكلاسيكية، رغم جراءة أطروحاتها الاجتماعية في بعض الأحيان.

كذلك كانت الحياة الثقافية في أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات، وظل فورانها يغلي تحت السطح يصارع قائمة من المهرجانات والكبت والتجسس، فيما الأسئلة تشتد وتتضاعف في متواليات لا نهائية.

لقد أخذت الكتابة الجديدة سماتها الأساسية من التحامها المباشر بالواقع وتوهم حروفيها بانفاس العلاقات المضطربة المتصارعة في المجتمع، ظلت الهاجس الإنساني والطموح الحامل لما هو أكثر من الشهادة، طموح الفعل والتحول والتجذر في الوعي الاجتماعي من خلال التعبير الأدبي عن المعاناة الإنسانية في لحظة تاريخية.

الأدب الجديد كان إرهاباً من إرهابات التحول الاجتماعي السياسي الاقتصادي الذي شهدته فترة الخمسينيات، وظل يتفاعل بحكم القوانين الاجتماعية تحت السطح لينفجر مع مطلع الستينيات ضمن تيار عام ذي جذور سياسية تقدمية توجه من خلالها ليعلم التزامه بقضايا الإنسان وقضايا الوطن، ولم تكن مرحلة الستينيات،

نقية فكرياً من أطروحات ترمى بدخان اليأس وشواظ العبث ، أى أن تيار الوجودية الذى تليس كتابات مثقفى البرجوازية الصغيرة لعب دوراً لا يستهان به ليلقى بذور العدمية والعبث فى تربة الحقل الثقافى ، إلا أن تلك البذور لم تكن تقوى على البزوغ أمام رياح التوثب لاكتشاف الجديد وخلق جسور التلاحم مع قضايا الإنسان الفارق فى أمواج التعب اليومى والهم السياسى.

هكذا كان الأدب الجديد النقيض المباشر للأدب الوجودى والعبثى والسوداوى ، والهم الديمقراطى كان الأوحـد من بين الهموم المسيطرة على الكتابات الجادة الجديدة التى سبغت مرحلة الستينيات وبداية السبعينيات . لم تكن مشكلة الصياغة أو الشكل الفنى هى الهاجس الأوحـد ، وإنما الهاجس الأوحـد هو المضمون والمضمون الفاعل فى التفكير الجمعى لكافة الناس ، لا فى تفكير المثقفين وحدهم . ومثقفو البرجوازية الصغيرة ظلوا ممثلين حتى آخر كلمة يكتبونها يسرمدية كتاباتهم واستحالة نقضها أو الفروج عليها .. بل إن الصراعات الأدبية والفنية كانت تحكمها «الأناء» وتوجه تقلباتها وتغيراتها أكثر مما كانت تحكمها موضوعية البحث أو القصيدة أو اللوحة الفنية أو المسرحية.

وهيأت هذه النزعات الأرضية الموضوعية لشق جزيرة الأدب التقدمى إلى أرخبيل أدبى أصبح ينتمى إلى برج بابل بلغاته العجيبة ، ناسياً أنه برج واحد وليس أبراجاً ، وأنه صعد إلى برجه بسلم واحد وليس بعدة سلالم ، وبخرجت بياناته لتعلن انتماءها إلى الواقعية بشكال مختلفة ، لكن القضية أبعد بكثير من مجرد بحث الفطوط المشتركة فى الأدب الجديد ، وإنما هى جس الانتماءات التراثية لهذا الأدب أو أصوله الفكرية والفنية بوهى أصول مشتركة من حيث الجوهر.

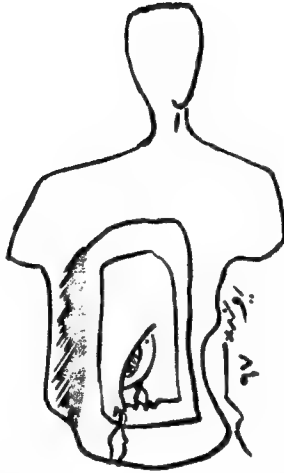
وقبل تجاوز أسئلتها لابد من الوقوف قليلاً أمام منطقة شبه الغل ، حيث تقاطعت فيها أضواء الخلافات الأدبية السابقة ، اشكاليات متعددة فى الكتابة الطلية أو صلتها إلى طريق الصمت أو بياض البياض بحيث لاحبر يمكنه أن يسيل بعد أن انتهكت المباحكة درامة الأسئلة وزعتها أجوبة مغطية لتعطى أجوبة بليدة على الأجوبة البليدة ، وتعجز عن السؤال لأنها عقيمة فى المسألة كما هى عقيمة فى ملاحقتها ، لم تطرح مشكلة الكتابة من الكتابة نفسها ، بل طرحت من باب التوهج فى اللهب ، لا فى جذوة النار .

الأسئلة لم تطرح .. هذه حقيقة تاريخية تشهد عليها كتابات جيلنا .. وجيلنا وحده الذى يسأل عن صمت أسئلته .. جيلنا اعتاد البحث عن سؤال لا على طرح الأسئلة ،

معتلنا بلوثة اليقين وانتظار المؤمل من غيب الكتابة .. جيلنا اعتاد اعطاء الإجابة .. هنا على الأقل في البحرين وربما في الخليج أو الوطن العربي ، تحديات الأسئلة هي تحديات للذات المصونة المنتفخة باليقين بحيث لا شك ولا وهم يسألون ، وإنما خوف من السؤال وللجهول القابع في الأعماق .. الكتابة من كماليات المثقف ، وبهرجة الخطوط في صفحات الصحف .. جدية الكتابة تعنى إقلاق راحة المتعيين من حفلات الغيبوبة .. هنا السؤال : جدية الكتابة كيف تفهمها ؟ هل هي في طرح المشكلات الاجتماعية وما يرتبط بها من قضايا ؟ هل هي حرية الكاتب في أن يعبر عن الموقف من قضية ما ؟ أين حرية الكتابة في جدية الكتابة ؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الكتابة الجادة ؟ ما المشكلة الجذرية في الكتابة عندنا ؟

موت الكورس يحاول أن يطول إلى الأمام في فضاء الكتابة بهدف نزع الحجب عن محررات الكتابة : ما المحرمات أو التابو الموضوع على الكتابة ؟ موت الكورس لا يطرح أسئلة بل يطرح رؤية .. رؤية لعناصر الكتابة وفضاؤها .. وهي رؤية قابلة للنقاش .. لكن أين الأسئلة ؟ موت الكورس يطرح موقفا من الكتابة لكنه موقف يصمت عن استعداده لتحمل مسئوليته : أيمن أن نغضى صامتين حين نلتزم بموقف ؟ أيمن أن تنفع الكتابة بالشهادة المحايدة ؟ أسئلة لابد من طرحها أمام بيان «موت الكورس» لكنها لم تطرح ، ولا يريد «موت الكورس» أن ينهض من موته ليسأل ، بيان موت الكورس كان يبشر بكتابة جديدة حدد شكلها الفني ، وأعطى علامات ظهورها .. تلك كانت رؤيته .. لكن لم يكتف بالروية بل حدد أدوات الكشف عن الكتابة «التجريب» وأنذر وحذر من التقليد .. بيان موت الكورس، إذن كان مبشرا ونذيرا ، وحدد الأسس التي يرى أنها توصل إلى الكتابة الجديدة ، هل المعرفة من ضمن تلك الأسس ؟ أم أن المعرفة والخبرة البشرية تنتمي إلى «النص الأول» المفروض من «بيان موت الكورس» أسئلة كنت أتمنى لو أن «موت الكورس» طرحها لا أن تطرح عليه.

بيان «موت الكورس» يقع في الدائرة المغلقة إنه يبحث عن قارئ يسأل : لماذا لم يعلن «موت الكورس» أسئلته التي من أجلها أعلن عن «موت الكورس» .. أعطى «بيان الكورس» كامل الحرية للكاتب ونسى الكتابة، أما القارئ فهو في دائرة الاتهام المسبق والعلاقة ستنقطع مع هذا القارئ منذ البداية وهو يواجه التحذيرات والتنبيهات من توجيه الأسئلة أي أسئلة: لمن يكتب على منهاج «موت الكورس» لانه رأى القارئ سيصبح واحداً من الكورس الذي أعلن عن موته.



بيان « موت الكورس » هو إحدى الظواهر المعلنة من طريقة الرؤية في الكتابة الجديدة ، يحاول أن يحصر الكتابة من ضغوطات القراءة والقارئ .. وانتماؤه إلى الحداثة إنما يأتي من تركيزه على البحث عن نص مفاير يحدد عناصره أو شروطه ، إنه تنويع للأزمة الفكرية التي اعتقد بيان « موت الكورس » أنها موجودة في المحرمات التي انتقدها ورفضها ، والفضاء الذي فتحه « بيان موت الكورس » أمام الكتابة لم يتناول أسس الكتابة المطلوب تجاوزها .. انه ينتمى إلى الحداثة.. ينتمى إلى الكتابة التي تسرح وتمرح في فضاء الغياب عن نار الكتابة إلى فضاء أبخرة الغيبوبة واللاوعي التي تلبست مجتمعت الاستهلاك ، وفرضت عليه أخيلتها في غياب الجانب المعرفي للتكنولوجيا المتقدمة التي تلهب الخيال وتجمع به ، تقنعت تلك الكتابة -أي القديمة -بالوصف والتحليق بعيداً عن أرض الواقع.

من هذه الشرفة بيان « موت الكورس » يشترك مع ظواهر فنية أخرى وضعت الأساس لغربة الحداثة من تلقاء نفسها قبل أن يمارس الوضع الثقافي المتدهور عملية التغريب عليها.

كتاب

المرأة الإسرائيلية في المسرح العبرى

تحطيم الهالة وفضح "الصبار"

كمال القاضى

عناوين أهم الدراسات التى تناولت الأدب الإسرائيلى فى المسرح العبرى وهى تزيد على سبعة أبحاث لعل أهمها بالإضافة إلى ماشرنا إليه رسالة الماجستير المقدمة من الباحث "منصور عبد الوهاب" عن "الوطن والاستيطان" و"الكيبوتس" و"ثقافة المسرح الإسرائيلى المعاصر" تصوص الحرب والسلام من سنة ١٩٤٨ : ١٩٩٣ و"المسرح العبرى عند يوسف بريوسف" .. دراسة فى الشكل والمضمون وأخيراً "صورة المرأة فى النص المسرحى الإسرائيلى" وهو واحد من الأبحاث المهمة ليس لأن المرأة الإسرائيلى تمثل نصف المجتمع الإسرائيلى فحسب طبقاً للإحصاءات الإسرائيلىة

حفل حفل الدراسات الأدبية فى الجامعات بعدد من الأبحاث الأكاديمية حول "المسرح العبرى المعاصر" ، وكان من بين هذه الدراسات "تاريخ المسرح العبرى فى فلسطين" من عام ١٩١٤ : عام ١٩٥٦ رسالة يكتوراه مقدمة من الدكتور "عبد الوهاب وهب الله" بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٤ و"المسرح السياسى فى إسرائيل" عند "حانوخ ليفين" فى جامعة عين شمس ١٩٩١ وهى رسالة ماجستير للباحث "يحيى محمد عبد الله" الذى نحن بصدد الحديث عن رسالته للدكتوراه التى حصل عليها منذ أسابيع حول "صورة المرأة فى النص المسرحى الإسرائيلى من ١٩٦٠ : ١٩٩٠". وسوف نعود إليها بعد استعراض

الرسمية ولكن لكونها عنصراً فاعلاً داخل المجتمع الإسرائيلي ، وظلت لفترة طويلة مجرد صورة شائنة وغير دقيقة أقرب ماتكون إلى " الأسطورة " وهو أمر يستحق استجلاء صحته من عدمها ، كما أكد الباحث " يحيى محمد عبد الله إسماعيل " الذى اختار الفترة من بداية الستينيات وحتى مشارف التسعينيات للوقوف على الصورة الموضوعية للمرأة الإسرائيلية فى " المسرح العبرى " لأسباب تعود إلى أن بداية الستينيات تمثل الانطلاقة الحقيقية للكتابة المسرحية العبرية وظهور أجيال جديدة من الكتاب المسرحيين الإسرائيليين المتحررين من الأيديولوجيات الصهيونية " المفترضة " والتى وقع فى فخاخها من سبقهم من الكتاب ، غير أن هذه الحقبة من بداية الستينيات وحتى بداية التسعينيات قد شهدت منعطفات تاريخية مهمة منها أكبر حربين مؤثرتين فى تاريخ الصراع العبرى الإسرائيلى وهما حربا ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى حرب لبنان ١٩٨٢ وتوقيع معاهدة " كامب ديفيد " عام ١٩٧٩ والانتفاضة الفلسطينية (٨٧) وكلها أحداث تفاعل معها الأدب المسرحى العبرى المعاصر وعبر عنها .

كما أن هذه الفترة بالتحديد شهدت اختلاط الإسرائيليين بالفلسطينيين بحكم الاحتلال ، الأمر الذى انعكس نجلياً فى الكتابات المسرحية العبرية التى تعالج النظرة إلى العبرى . وفى خضم هذه الأحداث كان الأدب المجند يصور المرأة الإسرائيلية قبل بداية هذه الفترة على أنها مثال للتضحية والبطولة فى كثير من الأحيان ، لكن الأدب المعاصر أعاد تقييمها ، بشكل أكثر واقعية فكانت صوراً لنماذج تعبر فقط عن همومها وقضاياها بحيث تغيرت صورتها البطولية الفدائية المبالغ فيها ، مما أكد أن المرأة لم تحتل مكاناً بارزاً فى القضايا السياسية ولم تتم الإشارة إلى دورها فى هذا الصدد عند تناولها فى كتابات " إفرايم كيشون " فى بعض نصوص العامية المسرحية أو حتى فى فترة ما قبل حركة " الهسكالاه " (التنوير) مروراً بالكتابات المسرحية العبرية قبل قيام دولة إسرائيل وبعد قيامها .

وتنقسم المرأة فى المجتمع الإسرائيلى طبقاً لما ورد فى الرسالة وصورته النصوص المسرحية إلى شريحتين : شريحة تمثلها المرأة " المتدينة " وأخرى تمثلها المرأة " العلمانية " ، ويعانى المجتمع الأثنوى

متعددة ومتباينة ، منها من يؤمن إيماناً راسخاً بحرفية النصوص فى العهد القديم خاصة مايتعلق منها " بالأرض " و " الوعود " و " الصدود " التوراتية ، ومنها من يخلط لديه الإيمان بحرفية النصوص الدينية مع " الأيديولوجية " " الصهيونية " الموجهة سلفاً ومع الحشد التربوى من قبل المؤسسات العسكرية والتعليمية فى إسرائيل نحو التفرير بالإسرائيليين أنفسهم . ومن هذه الأنماط أيضاً : كما ذكر الباحث " يحيى محمد عبد الله " من تتخذ من الدين مطية لتحقيق مآرب شخصية دون أن تكون امرأة دينية فى أعماقها بالمفهوم السائد . ومنها أيضاً من هى دينية وسطحية تؤدى واجباتها وطقوسها الدينية فحسب أما فيما يتعلق بالمرأة العلمانية فانها تأخذ صوراً شتى .. فمن بينها المرأة المتحررة النافرة من القيم الدينية اليهودية وهو نمط تمت معالجته من خلال أربعة أعمال مسرحية هى " نورة الكحول " من تأليف " يوسف موندى " و " آواه ياجوليت " من تأليف " إفرام كيشون " و " تجار المطاط " من تأليف " حانوخ ليفين " و " عقدة آيار " من تأليف " يوناتان جيفن " . ويخرج من هذا النمط العلمانى أيضاً نمط آخر

من انقسام حاد تمتد جذوره إلى تاريخ بعيد نتيجة " الهوة " العميقة بين التيارين . وقد أخذ الإشكال " العلمانى " يتصاعد فى الأعمال المسرحية العبرية مع بداية الثمانينات مشكلاً تياراً قوياً يواجه بحسم التيار الدينى وينظر بحذر إلى نفوذه فى حين غابت عن الساحة الرؤية المسرحية الأخرى التى تعرض لهذا الإشكال " الدينى " " السياسى " من وجهة نظر مفايرة أو بمنظور أصولى .

وعلى الرغم من ندرة الصور المسرحية للمرأة المتدينة فى النصوص العبرية إلا أن الدراسة تناولتها بالتحليل موضحة أن أنماط الدين لدى المرأة الإسرائيلية تتجاوز الشكل والإطار إلى الموقف والمضمون ، وذلك من خلال خمسة نماذج لكتاب مختلفين : " ليلة فى مايو " من تأليف " ط . ب " " يهو شواع " ، " إلى أين يقودنا الوضع الراهن " من تأليف " يهو شواع سوبول " و " عقدة آيار " " ليوناتان جيفن " و " العم بيرتس مقلعاً " من تأليف " يعقوب شبتائى " و " يوسليه الهلامى " للمؤلف " دان هوروفيتس " .

وقد جاءت أنماط المرأة المتدينة فى النصوص العبرية المسرحية

يحقر " ركوب" الموجة الدينية من جانب بعض المستشرقين وراء الدين ويهزأ من حرفية النصوص الدينية الجامدة ويتمرد على المؤسسة الدينية ذات النفوذ.

وهو النمط الذى تمت معالجته من خلال مسرحيتى " قداس السبت" من تأليف " شموئيل هسفرى" و" إلى أين يقودنا ألوضع الراهن " يهو شواغ سوبول".

ونأتى إلى النمط الثالث وهو النمط الذى يلوره " الأدب المجتد " وسعى جاهداً إلى محاولة ترسيخه وتقديمه بوصفه القدوة والمثال للأجيال اللاحقة ألا وهو نمط المرأة " الكيبوتسية" و" الطلائعية" نتاج الفكر الصهيونى وأوضحت الرسالة من خلال مسرحيتين هما " حنا سنش" من تأليف "أهرون ميجد" و" ليلة العشرين" من تأليف " يهو شواغ سوبول" كيف أن هذا النموذج العلمانى كان صنيعة الظروف التى أحاطت بوجود اليهود فى أوروبا خلال فترة الأربعينيات ، وأن الدافع وراء بعض حالات مايسمى بالهجرة " الطلائعية من جانب بعض النساء لم يكن إلا هروباً من واقع معين وليس بالضرورة التمسس لفهوم الطلائعية أو مختلف الشعارات الصهيونية.

ثم يتعرض الباحث لنموذج آخر للمرأة الإسرائيلية يحمل عنوان " صورة المرأة التى تنتمى إلى جيل الصابرا" ويقصد هنا بجيل "الصابرا" الأبناء الذين ولدوا فى فلسطين ثم لاحقاً فى إسرائيل ، ويتعرض لخصائص وسمات أبناء هذا الجيل وكيف حاول الأدب العبرى إعادة صياغة الشخصية اليهودية عن طريق رسم صورة جديدة لإنسان يهودى متحرر من رواسب الماضى ومن عقلية " الجيتو" وقد أتت هذه الشخصية الجديدة (شخصية " الصبار") باشكاليات عديدة لاهصر لها ، منها على سبيل المثال الشخصية " الأشكنازية" " اليهودية الغربية" فقط والتى تستبعد أبناء الطوائف اليهودية الشرقية ثم إنها شخصية " رجالية" لاتمنى بالنساء ولاتلتفت إليهن.

وقد انتبه الأدب العبرى إلى أن شخصية " الصبار" شخصية " مذمومة" وموبوءة بالعلل والأوجاع وكثيرة العورات ومن ثم يبرز فى الكتابات المسرحية الحديثة اتجاه يرمى إلى تحطيم " الهالة القدسية" التى أحاطت بشخصية " الصبار" يشقيها الذكورى والأنثوى وكشف جميع سوءاتها وتعريفاتها وإبراز مثالبها ، التى يقف على رأسها "

الإسرائيلي من خلال عمل مسرحي عبرى هو " واضح كل الوضوح " للكاتب الإسرائيلي "إفرايم كيشون". وقد خصص الباحث الفصل الثالث لموقف المرأة الإسرائيلية من " الآخر" العربى وفيه سلط الضوء على المبدأ العنصرى اليهودى القائم على أسس دينية بارزة ، حيث يقسم العالم إلى قسمين أحدهما " يهودى " ، والثانى " أغيار أو "جوبيم" . وهو تقسيم يتضح فيه التمايز والاستعلاء . أما قضية احتلال الأرضى العربيه فهى قضية معلقة بحقول " ألقام" وتمس موروثاً " عقائدياً توراتياً وآخر تاريخياً يتصل بالأرض والحق المزعوم لليهود فيها . كما يشير البحث إلى دور المؤسسات التعليمية فى إسرائيل ، التى يفتديها ويؤازرها المعسكر الدينى المقتصب فى ترسيخ مفهوم رفعة الشعب اليهودى دون سائر البشر والتى من منطلقها يتعامل الإسرائيلي مع العربى هامة والفلسطينى خاصة بمزيد من الاستعلاء والاحتقار !!

الغرور " و" الغطرسة " و" الغظاظه " و" القسوة " و" الخشونة" التى تصل إلى حد التنكيل بالآباء ويأقرب الأقرباء ، فضلاً عن تعالى والانطوائيه والتمرد على التقاليد والتطلع نحو الحياة المادية المترفة والتفعية والبلاهة ، وهى الصفات المشار إليها فى العديد من الأعمال المسرحية الإسرائيلية لكبار الكتاب ومن بينها مسرحية " جيفتس " و" شباب فردلة " " لهانوخ ليفين " و" قسيمة الزواج " من تأليف " إفرايم كيشون " .

وقد كشفت الرسالة عن صورة وطبيعة المرأة " الأشكنازية " و" السفاردية " وأشارت إلى الجذور السحيقة التى تفصل ما بين هاتين الطائفتين وكيف حاولت الصهيونية إعلاء شأن النموذج الغربى " الأشكنازى " على حساب أبناء الطائفة " السفاردية". والوضع المتميز الذى ينجم به أبناء هذه الطائفة فى إسرائيل . ثم عرض الباحث للعداء المتواصل بين الطائفتين وانعكاساته على المجتمع

رسالة

يصل ويسلم ليد إنجي أفلاطون

شعبان يوسف

صديقتى الفنانة إنجي أفلاطون

اسمى لى أن أدموك صديقتى ، رغم المرات القليلة التى التقينا فيها ، بشكل عابر سريع ، ولم نستطيع أن نمدّ حبلاً كان من المفترض أن تمتد ، ونصل وداً يكمن فى روحينا ، وهادئ حانت الفرصة الآن لكى أستطيع أن أسرّب بعض مشاعرى إليك ، وأبوح بقدر من إعجابى الشديد بك ، وبروحك الأسرة ، وسيرتك العطرة ، ورغم مرور عشر سنوات على سفرك ، واختفائك الفيزيقي ، فأننى لازلت ألتمس روحك فى كل ما يدعو إلى الرقة ، وينشد الطيبة ، ويغنى لهذا الطائر العذب فى هذه السماء القاسية.

ألتمس صفاتك هذه فى عالم ينهش الواحد فيه لحم الآخر ، بضراوة ثشب ، حقاً ألتمس روحك التى ترفرف فى مناخ قاسٍ وصعب ، يتأمر الفرد على تغيب زميله بصورة مفزعة ، وبطريقة غير آدمية ، لكى يجنى بعضاً من الشهرة أو المال أو الحضور المزيف ، أقول لك هذا الكلام يا إنجي أنت بالذات ، لأنك استطعت أن تهجرى - مبكراً - أرضاً تبدو مضيئة رغم عتمتها ، إلى أرض أخرى يكتوى ساكنوها بقدر كبير من القسوة ، لأنك اقتنعت بعدالة الانتماء إلى هذه الأرض ، والدفاع عن حقوق الناس ، أقول لك هذا الكلام ، بل أشكو لك أنت التى قلت : " أستطيع أن أقرر دون فخر ، وأيضاً دون تواضع ، أن التمرد كان الصفة التى لازمت حياتى فيما بعد". هذا التمرد الذى جعل فناناً كاملاً التماسانى يصرخ : " ماهذه الشحنة القوية التى تكمن فى فتاة تنتمى إلى

البورجوازية ؟ " ، ولم يكن التلمساني الذي قدّر موهبتك وفنك هو الذي صرخ فحسب ، بل إن الأم بارتل ، في مدرسة "القلب المقدس" أسرّت في آذن والدتك : "ابنتك هذه يركبها الشيطان ، إني أحذرك من أنها قد تصبح عنصراً خطراً في المجتمع !"

وفعلأً أصبحت - يالإنجي - أنت الكائنة والفنانة الرقيقة والجميلة عنصراً خطيراً في المجتمع ، وهذا شيء مدهش يقف حائلاً بيني وبين أن أفهمك ، ولاأستطيع أن أفسر : كيف جمعت باقتدار ورقة بين أقانيمك الثلاثة : الفن والقضية الاجتماعية وقضايا المرأة ؟ .

كيف دافعت عن هذه الأقانيم - أنت الرقيقة كعصفور - بشراسة قطلة إذ كنت مندهشاً عندما واجهت مأمور السجن ، الذي طمع في لوحاتك ، وسال لعبه لاقتنائها ، وقايضك : هو يسمح لك بالرسم ، وأنت تمنحينه بعض لوحاتك ، وعندما شعرت بعد اعتقالك - في يونيو ١٩٥٩ - أي منذ أربعين عاماً تماماً - أنك لابد أن تعارس روحك التنفس ، فيتاح الرسم ، إذ أن الفنان يموت عندما لايمارس فنه ، وكنت قد اعتقدت أن الحبسة ستطول ، وأن السجن للفنان ، فرصة عمر ليسجل أو يعبر عن الكثير في أعماقه ، هل تذكرين يالإنجي ، وكان مأمور السجن (أين هو الآن ؟ وماذا يفعل ؟) يمارس جبروته وسطوته المؤقتة الكاذبة ، فحاولت إقناعه بأن يسمح لك بالرسم ، بعد القبض عليك ، وكانت الجائزة التي حصلت عليها من وزارة الثقافة سداً وتعزيزاً لمكانتك ومكانك عند المأمور ، ورغم ذلك حاول أن يفهمك أن الرسم ممنوع طبقاً لتعليمات المباحث العامة وبالفطنتك الخبيرة ، وحنكتك السياسية العالية - أنت الفنانة - حينما قلت له " سأرسم لصالح السجن ، وسأقوم برسم اللوحات ، وأسلمها للإدارة ، لبيعها لصالح السجن " ، وأظن أن فرحتك كانت غامرة حينما وافق المأمور على ذلك ، ولكنه عندما رأى رشومك - فيما بعد - قال : إنها كئيبة للغاية ، ولن يشتريها أحد !! وماذا يظن السجان ؟ ، ماذا تنتظر من المأمور والأمر ، صاحب الصفات الجهمة ، وكيف يفكر هذا المتعدد الوحشية بالفنان ، الرقيق ، الصديق ، العذب ، الحق ، ماذا تظن السكين بالجسد المضرج في الدم ، وماذا يصنع الذئب بالحمل ؟

الحقيقة يالإنجي إنه كان خائفاً ، فاللوحات تصور السجن المعتم ، عكس ماكان يريد فهو يعتقد أنك سترسمين الطبيعة ، الطبيعة التي يتصورها هو ، ويتصورها خياله العاجز ، ولكي تقنعيه باستمرارك في الرسم ، كانت فكرتك الذكية ، وهي أن تقوم الزميلات بشراء لوحاتك التي ترسمينها ، وحدث بالفعل

، ولشد ما كانت اللوحات رخيصة ، بالنسبة لزمنا هذا ياإنجي ، هل تتصورين أن اللوحة الآن تصل إلى عشرة آلاف جنيه ، والفنانين فتحوا مزادات وأسواقاً كبيرة للوحاتهم ، وقد رأيت سمساراً يحاول بكل الطرق أن يقنع صديقة فنانة لتدخل لوحاتها لهذه الأسواق والمزادات وكاد أن يفقد كرامته وهو يحاول إقناعها لاستخدام اسمها في السوق ، هل تصدقين ؟ ياإنجي ، أنت التي بيعت لوحاتك أسعار رخيصة ، أنت الفنانة الكبيرة ، وكان سعر اللوحة جنيهاً أو جنيهين .

كان سيصبح للحكاية طعم آخر ، لو سمعتها منك ، بدلاً من هذه الأوراق والمذكرات والحوارات المدفونة في بطون الكتب ، وفي عدد من المطبوعات ، التي صدرت بعد سفرك الطويل ، ولم نستطع أن نرسلها لك للتصحيح ، تقول فقرة من أحد هذه الكتب : " في أحد الأيام جاء واحد من كبار ضباط مصلحة السجون للمرور على سجن النساء ، ورأى لوحات إنجي أفلاطون " - كم أنا شغوف ياإنجي لرؤية هذه اللوحات ، وكم ساكون سعيداً لو سمعتك تتحدثين عن فنك - على أي حال كان سؤال الضابط صعباً ، ماذا يحدث عندما يسأل ضابط فناناً ، وكيف يستقيم الحوار بين نقيضين ؟ كيف يكون الحوار بين علامة استفهام غبية ، وإجابة ناصعة بيضاء ونبيلة ، بين السيف والريشة ؟ صديقتي الفنانة إنجي :

كم هو قاس أن أشكو ماوصلت إليه حالنا ، وحال الفن والثقافة والمثقفين ، رغم الازدهار الشكلي ، ورغم حرية الكلام المجاني ، الذي يشبه الثروة والتنمية ، وطق الحنك كما يقول الشوام ، ولاأريد أن أسترسل في هذه الشكوى ، والأحزان ، لكنني أريد أن أسألك سؤالاً : مالمذا خلب لبّ السجان حينما رأى لوحاتك ؟ وهو السجان الطاغى الذي لايعرف الرقة ، ومالمذا يعجب الطاغية في زرقعة العصافير ، وانكسار الأجنحة ، وصراخ الفنان في الألوان ، مالمذا أعجبه فجعلك ترسمين في حوش السجن ؟ ، وأدى ذلك إلى فتح باب عنبر المعتقلات طوال الوقت منذ الصباح حتى التمام ، ولم يقف إعجاب السجان بلوحاتك عند السماح لك بالخروج إلى حوش السجن - فحسب - بل امتد الإعجاب إلى أخذ مايعجبه من اللوحات ، وكان معنى ذلك حرمانك من بعض أهم لوحاتك ، وأعرف الأزمة التي أوقعك فيها هذا السجان ، فإذا امتنعت عن إعطائه مايريد ، أدخلك العنبر وأغلق الباب ، هل تذكرين ضغط الزميلات عليك ، للتنازل ، وعندما حدث ها التنازل من أجل الزميلات : ثريا أدهم ، وفاطمة زكي ، وجنيفيف سيداروس ، وغيرهن ، فتح باب العنبر وسمح لك



بالرسم فى عنبر الغسيل ، والذي كان أشبه بورشة عالية ، يمكن عند الصعود فوقها لرؤية المراكب السابحة فى النيل خارج السجن ، لتبدو الأجزاء العلوية من الأشجرة وفوقها الرجال ..

الحكاية - طبعاً - طويلة ياإنجى ، وتملاً بطون الكتب ، حكاية الفنان والسجان، والعصفور والصيد ، والذئب والحمل ، والكاتب والوزير ، واللوحه التى سرقها الطاغية ، وقلب الشاعر الذى مزقه سيف الحاكم ، والراوى الذى أدت كلماته إلى قطع لسانه ، وتعليقه على بوابات المدينة عبرة وعظة لمن يعتبر ويتعظ وحكايتك أنت ياإنجى أيتها المسوسة كما قالت الأم بارتلو بمدرسة القلب المقدس ، أنت المتقولة من حال إلى حال ، من ضوء البورجوازية الأقل ، إلى رحابة الكادحين وأشواقهم وآمالهم ، والانتماء إلى قضاياهم ، وهذا الانتماء ليس من باب العطف ، بل من باب أن هؤلاء الكادحين ، والعامه هم الحق والحقيقة ، وهم صانعو الحياة فى كل عصر من العصور ، أصارك ياإنجى ، أننى عندما كنت - فى مطلع شبابى - أجد أحد البورجوازيين ، منخرطاً فى صفوف النضال الوطنى الديمقراطى ، الاجتماعى ، أستريب من هذا الانخراط ، وأقول لنفسى ، إنهم يريدون سحب شرف النضال ، ونسبته إليهم . ثم يستكثرون علينا - نحن الفقراء - حتى الدفاع عن قضايانا ، ولا يتركون لنا حتى ذلك الاستمتاع القليل بالتفانى فى التصدى للقضبان التى فرضت علينا ، كان ذلك ياإنجى مبكراً ، والحقيقة أنك أنت الوحيدة والأولى التى كسرت هذا الوهم ، وأصبحت من القلائل المقنعين بالنسبة لى.

كم أود لو أراك وأسمعك وأجلس تحت شجرتك الوارفة.

ندوة

"إدوارد سعيد"

بين الشرق والغرب

رندا أبو الذهب

العميقة ، وراء الحملة الهجومية التي يتعرض لها سعيد . مع إشارته إلى أهم كتبه ، ومنها " بدايات " عام ١٩٧٥ ، و " القضية الفلسطينية " عام ١٩٧٩ ، و " مذكرات خارج الماضي " عام ١٩٩٩ .

أما المفكر الفلسطيني عبد القادر ياسين ، فقدم " مجرد بطاقة شخصية " عن سعيد ، وقائمة بأهم كتبه ، البالغ عددها اثنين وعشرين كتاباً . فضلاً عن ولادة سعيد في القدس الغربية ، في ١٩٢٥/١١/١ ، وتلقيه تعليمه الابتدائي فيها ، قبل أن ينتقل مع أسرته إلى مصر ، تحت ضغط الحرب التي اندلعت في فلسطين ، مع صدور قرار التقسيم عن الأمم المتحدة (١٩٤٧/١١/٢٩) ، وفي مصر أكمل مفكرنا تعليمه الإعدادي ،

أقامت " الورشة الابداعية " في حزب التجمع فرع شرق القاهرة ، ندوة ثقافية عن إدوارد سعيد حضرها نخبة من صفوة المفكرين ، والكتاب ، وإدارها الدكتور فتحي أبو العينين ، الذي بدأ كلمته بنبذة عن المفكر سعيد ، وأشار إلى أن هدف التضامن مع سعيد ، هو الرد على الحملة الصهيونية الشرسة التي يتعرض لها المفكر الموسوعي الفلسطيني ، بعد أن نشرت إحدى المجلات الأمريكية ، مقالاً لباحث يهودي مبتدئ ، يعيش في القدس ، عشية نشر مذكرات سعيد ، أما الهدف من المقال فكان التشكيك في لجوء سعيد من القدس .

أوضح الدكتور أبو العينين أن الندوة تهدف إلى تعرية الدوافع

وقسماً من تعليمه الثانوى ، الذى أكمله فى الولايات المتحدة ، التى انتقل اليها فى سنة ١٩٥١. وحصل على الدكتوراه ، سنة ١٩٦٤ ، وغدا أستاذ كرسي الأدب المقارن فى جامعة كولومبيا ، فى نيويورك ، منذئذ وحتى اليوم .

ثم تحدث د. أمينة رشيد ، عن مفهوم المثقف فى كتابات سعيد ، من خلال مجموعة مقالات فى قراءات نظمها رايو الـ B B C فقالت : إن أول مناقشة نجدها فى عرضه لموقفين متناقضين ، موقف الفيلسوف الإيطالى جرامشى ، الذى يوسع مفهوم المثقف ، حتى يشمل كل منظّم ، ومنظّر ، مثقف .

أما الموقف الثانى ، هو موقف جوليان بندر ، مؤلف كتاب " خيانة المثقفين " ، إذ ضيق مفهوم المثقف ، واتهم المثقف بالخيانة ، بمجرد اعتناقه لأفكار مجردة .

اعتنق سعيد أفكار الفيلسوف جرامشى ، ومفهومه ، فالمثقف ، من وجهة نظر سعيد ، من يتولى الدفاع عن الفقراء والمعدمين ، والمهمشين ، والذين بلا صوت ، فالمثقف بالنسبة له صاحب التوقيع فى قضايا المجتمع ، والذى له صوت ، وقضايا مهمة ، يدافع عنها ، فضلاً عن بحثه عن الحقيقة ، والانتهاه بفكرة أن المثقف

هو من يدافع عن الحرية ، والتحرر . وانتقلت د أمينة رشيد إلى " مفهوم البحث عن الحقيقة " ، عند سعيد ، فقالت إنه " اختلف ، وأصبح شيئاً صعباً ، لأننا نعيش فى عوالم تحكمها بنية قوية وهيمنة ، وأول شيء نفعله ، تفكيك بنية الهيمنة ، مع أن سعيد يرفض المنهج التفكيكى " . فالبحث عن الحقيقة أصبح صعباً " لأننا نهتم كثيراً بالحكومات الشمولية ، وضغطها " . والاضغوط عند سعيد ، أربعة أنواع :

(١) مفهوم خطر التخصص .

(٢) أهمية الخبر فى العالم الحديث .

(٣) خطر الحكومات والمولين ، الذين يهيمنون على البحث الأكاديمى والحياة الأدبية .

(٤) الاحتراف المهنى ، الذى يدمر إلى الانحباس فى قالب المهنة ، وهو تحديد للمثقف .

فى رأى سعيد ، إن الخروج من هذا القالب يكون بالهوية وحسب .

المفهوم الثالث عند سعيد ، الهامشى أو المنفى ، وقد رأى مفكرنا فى المنفى ميزات عدة ، أهمها أن المنفى يعطى الإنسان حرية أكثر ، فالغربة تعطى المنفى قدراً من الغربة والخصوصية .

أما الكاتب أحمد بهاء الدين

غزة ، صيف ١٩٩٤ ، توقع سعيد بأن تكون فاسدة ومعادية للديمقراطية ، ومتسلطة . واستطاع لمس مؤشرات انحرافها ، من تشعب أجهزة أمنها ، والدور القمعي الذي لعبته المنظمة ضد الشعب ، في وقت مبكر . لكن سعيد لا يبرئ المثقف الفلسطيني ، بل يحملُه مسئولية الترويج للسلام الأمريكي ، أي أن المثقفين باعوا القضية " بالرخيص " .

يرى شعبان أن سعيد كان في كتابه زرقاء اليمامة ، حيث اتسم ببعد البصيرة ، أما كتابه فوثيقة تعبر عن أهمية دور المثقف ، الذي كتبه سعيد أثناء مرضه ، كشهادة على العصر .

تبعه شعبان يوسف ، فعرض قراءة لبعض المفكرين العرب لكتاب سعيد المهم " الاستشراق " ، من أمثال هادي العلوي (العراق) ، صادق جلال العظم (سوريا) ، مهدي عامل (لبنان) . حيث رأى العلوي بأن مدرسة الاستشراق نشأت ، منذ فترة بعيدة ، وأن أهم ما استفزه جملة د. طه حسين :

" إن الحضارة العربية هي غربية لا شرقية " . مما جعل العلوي يعتبر هذه الجملة محاباة للغرب ، على حساب الشرق . يصف العلوي سعيد بأنه عميل شرقي في الغرب ، ويأخذ

شعبان ، فقد قدم عرضاً لكتاب سعيد " غزة - أريحا سلام أمريكي " ، باعتباره الأكثر تعبيراً عن موقف سعيد السياسي الراهن ، وبدأ شعبان حديثه بوصف سعيد بالمثقف الكبير الراقى ، الذي يتميز بالحس ، بعيداً عن الفوغائية . ويحتوى الكتاب على قدر كبير من العفوية والشفافية ، وتتميز لغته بالشجن ، والعزن ، حتى غدا الكتاب بشديد العذوبة ، والنقاء .

في هذا الكتاب استطاع سعيد أن يجسد شخصية المثقف ، الذي أمسك بالخيوط الجوهرية للقضية الفلسطينية .

في مقدمة كتابه رد سعيد على بعض منتقديه بأن فكرته المحورية تقول إن " اتفاق أوسلو " لا يمثل سوى محطة من محطات الاستسلام العربي فقد حصلت إسرائيل في هذا الاتفاق على الاعتراف بها ، والسيادة ، والهولة ، مقابل التنازل لقاء فتات مواثدها . إلى ذلك ، يحمل سعيد قيادة منظمة التحرير الفلسطينية مسئولية إهدار حقوق الشعب الفلسطيني ، خاصة أثناء الانتفاضة ، ومعها توضيحات الشعب الفلسطيني ، واعتقال حركات الكفاح المسلح .

حين قامت سلطة الحكم الذاتي في

العلوى عليه احتفاءه الشديد بالمستشرق "ماسنيون".

أنهى شعبان يوسف عرضه باشكالية كارل ماركس عند سعيد مؤكداً بأن كتابته عن كارل ماركس مشبوبة بالعاطفة أما العظم ، فقد أكمل باقى أفكار سعيد عن الاستشراق بانه يريد أن يعطى الأمريكين والأوربيين النصيحة بضرورة الانتباه عند معاملة الشرق واتهم العظم سعيد بانه مثالى غير واقعى.

بعد ذلك تم فتح باب المساهمات والمداخلات من الحاضرين ، فرأى د. سيد البجراوى أن إنجاز سعيد" يصب فى العلمانية الديمقراطية ، وهو وطنى ، بكل مايستطيع ، مع أنه يعيش فى ظل المؤسسات الأمريكية".

وصحح عبد العال الباقورى بأن سعيد لم يكن مستشاراً لعرفات ، فى الفترة من ١٩٧٠ - ١٩٨٤ ، بل

مستشاراً لمنظمة التحرير ، التى يعد مستشاروها بالمئات !

اختلف الباقورى مع سعيد فى موقفه السياسى من عملية السلام ولدعوته التحاور مع المؤسسات الثقافية فى إسرائيل ولترحيبه بظاهرة " المؤرخون الجدد" فى إسرائيل .

وإن شدد الباقورى على ضرورة التضامن مع سعيد ، بوصفه كاتباً ومفكراً عبقرياً ، إلى جانب أنه رمز لكل اللاجئين .

أما طلعت رضوان ، فتحدثت حول التعريف العلمى للاستشراق ؟ ومدى ارتباطه بالعنصرية . وأعلن رضوان أنه مع موقف سعيد الراديكالى من فساد سلطة الحكم الذاتى ، وإن اختلف معه فى موقفه من مطالبته بقيام دولتين ، الأولى فلسطينية والأخرى يهودية ، وأنهى رضوان حديثه بأنه مع تحرير فلسطين .

شعر

شباب من "الجهير" * يتندم

غسان زقطان

ينبغي أن أغادرها مسرعا سوف ألقى شرائعها للذئاب وحكمتها للتراب وأخرج في الليل.. مثلما جنتها ، قيل أن يلمع الشيب في مفرقي حين حرقاً ومرتبكا مثل نيت غريب توقفت في بابها،	ينبغي أن أغادر هذى المدينة لا شمس لي في المكان ولا ظل لا حانة تبهج الروح أو موعدا في مراعى الكلام! ينبغي أن أغادرها خلصة دون حزن على قلبها المر..
كان خطوى أشد وصوتى أعلى وصمتى أقل.	لا شأن لي باحتفال الديوك ولا مقعدا في الحديقة لا رغبة في الجلوس..
لقد اتعبتني أقاويلها أهلها الفاسدون ونسوتها الطائشات ترنحها في المساء وأوهامها ترهات الشيوخ وتوبة شذاها..	اشتري رحلتى الطير لا خوف لي لا جدار ولا خيل!



بينما يقلّبون النهار على ليله
مثلما عادة يفعلون

أكون على حافة السهل
في أول السرو
خلف
التلال...

«الجهير: طبقة في المجتمع الكنماني أقل
من أحرار وأكثر من عبيد، يعيشون على
أسطحة البيوت ويأتون بمالها من خارج
النسيج الاجتماعي».

ينبغي أن أغادرها
كي.. أزيل الغبار الذي حطّ بعدي على
السرو.

.. وفيما يعود الرعاة من البئر
والحكماء البليدون من حفرة في
الظلال

وفيما يعود الدعاة من الليل..
حيث الشبابيك تصرخ في الرمل

قبل أن يهرعوا ، كلهم ، نحو أحلامهم
حيث ينفك خيط الغوايات
بين الحرام وبين الحلال

قصة

اجتماع

ايهاب دكرورى

بستراتهم السوداء والزرقاء الداكنة كانوا يتراصون إلى جوار بعضهم ، إما فوق المنصة - وهذا يحدث عادة - وإما يملأون القاعة ويحتلون عادة الصفوف الثلاثة الامامية ، لابد أن يكون اللون الابيض قد زحف على أجزاء كثيرة من قروة الرأس السوداء ، أغلبهم يملكون شوارب والقليل منهم لا يدخن. كما هي العادة جئت متأخراً ، جلست في الصف الأخير - ليس لاني جئت متأخراً ولكن هذا ما يحدث دائماً - كان المتحدث منهمكاً في خطاب حار موجه لحاضرين ، يبدو أنه كان متربصاً بشئ وقد أمسكه فأنطلق متحمساً متوهجاً ، الرذاذ يتطاير من فمه فيصطدم بمجموعة من الزهور البلاستيكية باهتة الألوان تقف على المنضدة أمامه.

لم أكن أرى شئاً مما يقول ، الجو حار وخانق ، أزيز مروحة السقف يزيد من توترى ولا يبدد الدخان الجاثم على المكان.

انشغلت بفأر وحيد يجري مذعوراً في محيط الصفوف الأولى أفزعته الضجة والزحام ، تارة يختبئ أسفل المقعد وتارة يتحرك ثم يقف يتشمم الأرض ، ثم يعود إلى مكانه وهو يفعل كل ذلك بسرعة شديدة فلا يلحظه أحد ، خمنت لو أن الفأر اصطدم بقدم السيدة البدينة فقد تحدث كارثة.

كانت البدينة هي الوحيدة في وسط هذا الجمع من الألوان الداكنة في الامام ، ترتدى « جاكيت أخضر فاتح » فبدت كبقعة ملونة وضخمة في وسط ركام داكن ، هي الوحيدة أيضاً التي كانت تقاوم زحف اللون الابيض على رأسها مستخدمة اللون البنى الفاتح فبدا لون رأسها « كرنفال » من الألوان . ساعد على ذلك أن أجزاء من قروة الرأس كانت فارغة . كان الفأر يبحث عن مخبأ.

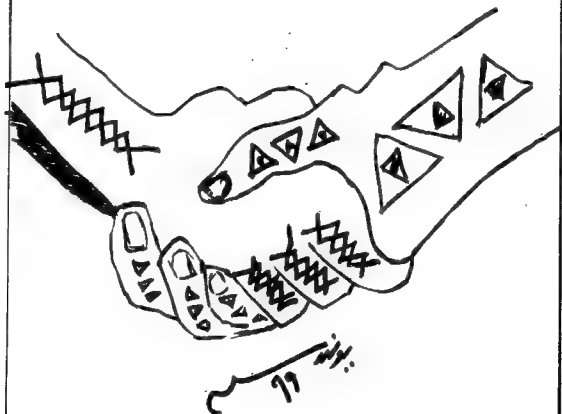
متخابثاً تخيلت الفأر يختبئ في أماكن حساسة ، تخيلته يصعد على لحمها المترهل ، يختبئ في مكان آمن ، لو أنه نجح في الوصول إليه ، لأعتقد أن أحدا سيبحث عنه فيه ، تركت تخيلاتى تسحبني ...

الفأر الآن يزحف صاعداً ببطء ، يبحث عن مدخل آمن ، يرفع طرف " الكيلوت " بحذر ، يدلف من أسفل « الأسك » الجانبى الفأر الآن يزيح الشعيرات السوداء ، يتمهل قليلاً حتى تعتاد عيناه الظلام يهبط إلى أسفل ، تزكمه رائحة نفاذة ، يقرر الخروج ، لايعرف « الأساتك » كلها محكمة ، الفأر الآن محاصر تماماً. تتعلمل في جلستها ، تمكم إغلاق فخذيهما ، الراشحة تزداد نفاذاً ، المساحة المتاحة للحركة تنعدم.

- الفأر يختنق ، الفأر يختنق ، الفأر يختنق .

أفقت على صوت جارى وهو يلكننى : وطى صوتك ...!

لمحت أحد العمال يمسك بفأر صغير من ذيله ويلقى به خارج القاعة والرجل على المنصة مازال متوهجاً والبدينة مازالت هادئة تماماً...



فارس على جواد من طين

محمد رفاعى

تواجه ، وحدك عصر «مارس» ، ترى جدتك وراء البيت تحت تكعيبه العنبر ، تحرس «التخضير» وتطرز سروالاً لوحيدها ، بجانبها حفيدها يحبو ، تمرق على مقربة منها دون أن تلمحك وتخطو مهرولاً على الجسر ، تسير فى ظل النخيل ، تعبر مجرى الماء ، فتواجه الخلاء .. وتلمح والدك على بعد ، فى نهاية الدامود ، وحيدا .. يجلس تحت ظل شجرة ، بجوار ساقية قديمة .. تلمح دخانا .. وتستحضر ذاكرتك المتعبة .. رائحة أبخرة الشاي فى العصرية ، أعرفك جيداً .. يسيل لعابك فى ذات اللحظة وتشتهى كسرة خبز مع قطعة جبن قديم وبصلة خضراء.

.. وتتأمل والدك لحظة ، وهو ينفخ النار وابتسامة عريضة على وجه حمصته الشمس تواجهك .. حين يرى الكتاب والكراسة فى يدك ويجلس بجوارك ، سائداً ظهره إلى جذع شجرة ، وتقلب فى الكتاب الموضوع على قدميك المكدودتين على الأرض .. يكون -والدك- قد صب الشاي فى كوبين ويجلس فى مواجهتك ويتأملك برهة .. وبعد لحظة صمت يقول : «جريت الماروق» وأنا ابن عشرة .. كنت أسير مع العشاء وأعدى النهر للبر الشرقى .. هناك أسمع أذان الفجر من أفواه المتصرفين قاطنى الصحراء ، وأحمل الناقة من منجم فى بطن الجبل .. عرفت العفاريث وبنات الجن وتصادقنا وغنينا معا .. حين كان الغناء الصافى منبأحا .. وحاربت فى جبال اليمن وشاركت موال البد .. وتنحى أنت الكتاب جانباً ، وتحملق فى وجه والدك وكأنك تعرفه لأول مرة وتقول له : «ليه ما تغنيش دلوقتى يابا» ..



فى أيام كثيرة ، كنت تفلت من قبضة المدرسة .. تركنا نسير إلى وسائل
لهونا ، و تهرول لتحمل لوالدك الغداء وتضعه فى ظل النخيل وسط الغيط
وتسير وراءه فى مشاوير وسط القلاقل ، وتقترب منه ، هو قابضاً على
المراثى البلدى .. كنت تطرب لصوته الصداح .
كان والدك يحرس مدامود القمح والشعير وغيطان العدس والفول من
هجوم العصافير واليمام .

كما تشتهى ، يحمص لك «سلاته» ، يفركها بين كفيه الضشتين وينفخها ،
فتظهر حبات القمح ، ذهبية ، شهية ، يقدمها لك فترميها داخل فمك .. وكان
قد عاد طفلاً ، تخلت عنه انكساراته وسنوات شقاؤه .. كما يحلو لك أن تقول .
.. وتحضر له ، قطعة طين وصلصال وتخلطهما بروت جاف وتقول له :
اصنع لى جواداً كما وعدت .. كان فى كل مرة يصنع لك جواداً جميلاً وعربة
كارو .. ويصنع لك كما تريد فارساً . كان هذا الفارس يتشقق بفعل الشمس
والريح .. ويتهشم .

... فى كل مرة ، يشمر والدك عن ساعدين قويتين .. وفى دأب وإصرار يكّد
فى تشكيل مادته . ولا يبالى بتهشم الفارس فى كل مرة .

قصة تعويض

أحمد الشريف

إلى أخى عمر، الأمل الذى أرجوه

تمسك كلباً صغيراً مربوطاً من رقبتة
بحبل ، يكاد يموت ، يتشبث برجليه
الخليتين بالأسفلت ، فيضربه
الأطفال بالحجارة ، يئن ويتألم .
ينتفض غيث ويصرخ جارياً نحوهم
لأهناً أباءهم وأمهاتهم ، يتركون
الكلب ويفرون من أمامه ، يحمل
الكلب كطفل رضيع بين يديه ويسير
إلى أقرب عيادة بيطرية .

ومنها خرج وهبط سلالم الدور
الأرضى يتؤدة ، كسر يمينه وعلى بعد
ثلاثمائة خطوة دلف إلى صيدلية
الفنار ، واشترى علبه لبن كبيرة
وبزازة . أصبح الكلب الصغير مضواً
جديداً فى العائلة .

فى البيت ، طهر برفق جرح
الكلب بالسبرتو الأبيض وحرص

منزل رقم ١٣
المساحة : ألف م.ع البحر .
صاحب العقار : أعزب ويعول .
الاسم المتداول : غيث الكلبى .
البدلة الرمادية ، البيريه
الرمادى ، النظارة السوداء ، الجلسة
المعتادة فى مقهى جابر ، لعناته
المستمرة على البشر ، تمريحاته
التي تزعم أهله : " : ساكتب كل
مأملك لكلاى وقططى ولجمعيات
الرفق بالحيوان " ... حتى هدمه
ونظارته .

سعيد بائع الجرائد يمد يده
بالجرائد الصباحية .. غيث يرمى
نظرة سريعة على الصفحة الأولى
باشمئزاز .. فجأة .. يركز عينيه
على مجموعة أطفال فى الشارع

على إبقاء بضع قطرات منه ، ثم دهنه بالميكروكروم ، كان الكلب يرتعد ارتعادات خفيفة ، كلما لامست قطعة القطن لحمه ، ثم كتم الجرح بالسلفا ، ثم بقطنة أخرى وقطعة قماش نظيفة أكمل مهمته .
فى جولاته اليومية هو وكلابه فى الشارع الرئيسى ، يمر على الجزار ويشترى صفيحتين من اللحم والعظم للكلاب والقطط . هذا الصباح لم يقدر ، هطول الأمطار المستمر ليلة أمس حال دون وصوله إلى الجزار ، فاختار طريقاً بين المقابر .

بغته ... توقف أمام قبر رجل اشتهر هو وعائلته بالبخل الشديد ، استوقفته عبارة مكتوبة على الضريح ، كتبها ابن المتوفى على ما يبدو : " إلى جنة الخلد يا أبتاه " أعاد قراءة العبارة فيما عيناه تتجولان حواليه ما أن ثبتتا حتى تحركت ذراعه والتقطت قطعة من الطوب الأحمر وكتب تحت كتابه الابن " برقية صغيرة . والدك لم يصلنا حتى الآن ، ابحث عنه فى مكان آخر "

فى شارع الغرفة التجارية ، جلس فى مطعم صغير يتناول طعام العشاء بين لقمة وأخرى يتأمل الليل الكثيف الممتد من نافذة المطعم حتى البحر ، يتأمله بشروء ، ففى

هذا التوقيت تنقفز إلى ذاكرته حكايته مع أول كلب أحبه . كان ذلك منذ ما يزيد على أربعين عاماً ، كان هو والكلب لايفترقان ، نفر أبوه من الكلب ، ضربه وأمره بطرده بعيداً فلم يرضخ ، صفعه على وجهه ، مرة واثنين وثلاثاً بلا جدوى . أخيراً وكمل نهائى جرده من ملابسه وجئ بالكلب الصغير أمامه : " هشم رأسه بالحجر الكبير هيا ، إنه كلب أسود . يجلب التحس ويطرد الملائكة من البيت هيا وإلا أحرقتك "

انفجر الطفل : " لالا يا أبى لا أستطيع .. وبكى بحرقة واضعاً وجهه بين كفيه الصغيرتين ، فما كان من أبيه سوى أن قام بالمهمة وحتى الآن لا يزال يسمع حشرجة الكلب الصغير .

كنتت جالساً على مقهى جابر أراقب غيث وأشعر فى أعماقى أنه أبى الذى أبحث عنه ويجب أن أنساه ، قطعت على استرسالى خناقة صاخبة واستحال المكان إلى ساحة قتال الجميع يشتمون الجميع ويضرب بعضهم بعضاً لأسباب ليس لها أسباب عند غيث : " يا ولاد السفلة يا أوغاد أنا عندى الكلب والنقطة والعرة بياكلوا فى طبق واحد وأنتو مش عارفين تعيشوا مع بعض

فى شوارع الهانوفيل الهادئة

المسيجة بالأشجار الظلالية والأضواء
من على أسوار الفيلات التقيت
صديقى الصغير محمد ، كان يجرى
وفى يده بعض الحجارة ملاحقاً بها
كلباً يحاول أن يهرب من تعذيبه .

- ليه بتعمل كده ؟

- أصل أنا بموت فى الأتى .

قلت له إن هذا خطأ وأن هناك
رجلاً لو رآه يفعل ذلك لقتله ، خاف
واقتنع ثم بدأ يحكى لى حكايات كل
ليلة ، مرة عن معاركه فى المدرسة
ومرة مع أخته ومرات مع مرضه
اللعين وعن معايرة الأطفال له من
أنه ضعيف ، لذا فهو يضربهم جميعاً
بعد أن انتهت من حكاياه شرع فى

الغناء لـ BRIAN ADAMS

Have You Ever really loved a
Woman)

يغنى بسرعة، تتدافع الكلمات
التي لايعرف أغلب معناها بلا
وقفات وبلا شحنة كهرومغناطيسية
تعوقها لاأعرف لماذا يعد انتهائه
تذكرت المرأة التي أحببتها فى هذا
العالم ، لاأعرف لماذا أحببتها ، ولماذا
أتيت إلى هنا فقد كنت هناك أجلس

عند البحيرة المقدسة ولاأذهب أبعد
من ذلك أما هى فكانت تسبح فى
البحر الكبير ولاتكتفى بذلك ،
أحلامى صغيرة كانت ولازالت ،
أحلامها لأعرف مداها ، يبدو أنه
الصب من أول نظرة كما يقولون أو
يبدو أنه الظلم الوجدانى الذى
اكتشفناه أنا وهى فى أعماقنا أو
يبدو أن عوامل التعرية قربت البحر
من البحيرة . أو يبدو أنه ...

وسط الضباب الأبيض الكثيف
كان غيث وكلابه يسIRONون جنباً إلى
جنب وهم يعطون ظهورهم للدنيا .
قررت أخيراً أن أتكلم معه ، فتوجهت
إلى بيته .. الباب الرئيسى مفتوح ..
والمر الطويل ليس فيه أحد .
اقتربت من الصالة التى يجلس فيها
.. كان ثمة موسيقى تنبعث من مكان
مافى البيت .. شهقت وتسمرت فى
مكانى .. غيث ممدد على ظهره ..
عيناه شاخصتان إلى بعيد فى ثبات
.. أبعد من المكان والبحر والمدى ..
ناديت لم يرد .. الكلاب تحوم حوله
تحاول جذبها مرة .. ومرة تعوص.

شعر

أول الباسطة

حمدي عبد العزيز

شعب من غزلان ، خرج
من بوسه واحده .. ف أول باسطة السلم
وأنا الوطن اللي ساب مواطنيه
بتنقلت فسماء ،
بسيب صدري
مداخل وأسع للقران
وبانزل ميه من صبح المقابه
اللي رجفتني عليها البنات ،
ربكتني بهوا البهجة العرونة
وفرحة البوسه الوحيده
ف أول الباسطه

مساكن
تنفل سلالتها فيه
لا الولد اللي بيبوس المجلات القديمه
هوه أنا
ولا هيه دي
البنات اللي رفعت سماعاتها
لفوق كتاف الشمس ، وطالتني

بقعر سمواتها الطيرُ

استخارت شهدها بيا،
وسقطت قمرين على هدمي
وسبغ غيامات بسمواتهم
رطبوا على قوزتي .. بالنار الحبيبه
وبربها الدافئ
الى طير مُنشدني .

فدُغربة النايات

بنات بتصطادني
لشرونها المستخيلي
فدِبراح واعر
باروح النار بجناحاتي العفية
روح .. بتخطفتني
لهشيش جنات عدن
حلّمت بتقصدني
صريح لصريح
فابحتر شمس أطرافى الفشيمه
وريج
بتختارني
لترابها المرمرى
نوبة شتا وزعابيب

طرقات بتطلع بيا
لصدها الجرم
وروحى مهنده نفسى ليناتها
المنسابين ليا
كبانى
بيدخل هدمه الجانيب
ويتلاشى..

كشاف "أدب ونقد"

عام ١٩٩٩

(الاعداد من ١٦١ - ١٧٢)



إعداد:

مصطفى عباده



- إبراهيم أصلان : جاك حسون .. وه خلوه الغلبان »
سبتمبر
- إبراهيم فرغلي : المستشار الثقافي الفرنسي ، من حق الجميع مناقشة حملة نابليون بهوار ، مارس .
- جين تونك ، قصة ، سبتمبر
- أحمد أبو خنيجر : ثلاثة نصوص قصة ، سبتمبر .
- أحمد الشمالان : غربة الحداثة ، نقد ديسمبر
- أحمد خالد : قصيدتان ، شعر ، أكتوبر .
- أحمد رجب شلتوت : قصتان ، قصة ، أبريل .
- أحمد زرزور : ثلاث قصائد ، شعر ، أبريل .
- أحمد سعيد : تحولات جسد ، قصة ، يناير .
- أحمد سيد حسن : حمام لا يغوص سباقاً ، المصوراتي ، فبراير .
- أحمد عبد القوى زيدان : محمود أمين العالم .. ونقد العقل العربي ، مداخلات ، يوليو .
- أحمد عز العرب : تحية .. بنت البلد ، جر شكل ، نوفمبر .
- أحمد يوسف : «السينما الاسرائيلية الشرق والغرب وسياسات التمثيل»
تأليف: ايللاشوهات ، ترجمة ، سينما ، ديسمبر
- د. أحمد هيبى : العقل العربي .. ذهنية كن فيكون ، بقاتر النهضة ، أبريل .
- إدريس يونيوية : رصيف الأزهار لا يجيب ، نقد ، مارس .
- إدوار الخراط : مسالك أحبة خيري ، نقد ، مايو .
- أسامة الزينى : أعياذ الموتى ، شعر ، أبريل .
- أسامة نجيب : سبقت إلى الذبح ، قصة ، يناير .
- أشرف إبراهيم : رؤيتان ووردة واحدة ، فن تشكيلي ، فبراير .
- هوار مع عز الدين نجيب .. الواحة مسرح «أطلال نفسى حوار ، نوفمبر .
- أشرف السركى : عيد الوهاب أحسن الموسيقى المصرية ، موسيقى ، أغسطس .
- د. أشرف الصباغ : القنبلة بين المال والعواطف ، قصة الزوجين «روزنبرج»

- فصل من مذكرات الجنرال سوبولاتوف، ترجمة ، يناير.
- التلقيدون وما بعد الحداثيين فى روسيا : دراسة -ترجمة ، أغسطس.
- الفن التشكيلي المصرى فى الستينات .. الاتجاهات والآفاق . تأليف : بوجدانوف، ترجمة ، أكتوبر.
- الواقعية والقومية فى فن السجيني، فن تشكيلي ، تأليف : بوجدانوف، ترجمة ، ديسمبر
- البهاء حسين: على أنهم .. الناقد والمذهب ، رسالة ماجستير ، مارس.
- السماح عبد الله : أربع قصائد ، شعر ، يونيو.
- السيد رشاد : بأكانيب سوداء كثيرة.. رهان وحضور ، نقد ، أكتوبر.
- السيد عبد القادر شاكر: قصائد ، شعر ، أكتوبر.
- العفيف الأخضر : المقاربة العلمية للظاهرة الدينية ، دراسة ، أكتوبر.
- أمجد ريان : «رحلة القشاش» أغنية للفقراء ، نقد ، أغسطس.
- أمل رمسيس : مهرجان القاهرة السينمائى الـ ٢٢ ، الصب فى زمن الحرب ، سينما ، فبراير
- قيام وسقوط دولة عادل إمام ، سينما ، مايو
- شكسبير عاشقاً ، سينما ، يوليو.
- د. أنور إبراهيم : بوشكين مترجماً إلى العربية، دراسة يوليو.
- أنطوان شلحت : الانتفاضة وثقافة الآخر ، (١) ، دراسة ، مايو.
- الانتفاضة وثقافة الآخر (٢) ، دراسة، يونيو.
- العنصرية فى أدب الأطفال العبرى (١) دراسة، سبتمبر.
- العنصرية فى أدب الأطفال العبرى (٢) ، دراسة ، نوفمبر.
- أيمن بكر : اهبطوا مصر.. بين النمطية ، والتجاوز ، نقد ، أغسطس.
- أيمن حامد : «كر كلا» ابن يعلبك .. المجد الضائع ، مسرح ، فبراير.
- أيمن عبد الرسول : نقد سلطة النص ، دراسة ، أبريل.
- نقد الإسلام الموضوع ، دراسة أغسطس.
- أيمن فايد: رفاعة الطهطاوى ، الارهاصات الأولى للفكر العلمانى المصرى (١) ، دفاتر النهضة ، فبراير.
- الارهاصات العلمانية فى فكر الطهطاوى (٢) ، دفاتر النهضة، مارس .

- مراد وهبة وإعلان كوبنهاجن ، تعليق ، نوفمبر.
- أيمن الحكيم: الفصل المنوع من مذكرات الشيخ إمام ، مذكرات ، يوليو.
- إيهاب بكروري . اجتماع بقصة ، ديسمبر.
- إيهاب خليفة: شعراء النثر يدلون باليمين ، شعر ، مارس.



- تاج الدين محمد تاج الدين. صاد، شعر ، أكتوبر.
- توفيق فياض: الرحلة ما قبل الأخيرة للفلسطينيان، نص ، فبراير.



- د. ثروت عكاشة: جبران خليل جبران ، دراسة ، أغسطس.



- جرجس شكري: تمرينات الحرية وأطفال المهروسة، مسرح، فبراير.
- هور من الهامش ، مسرح ، أبريل.
- جمال البنا: وجهة نظر قى الختان ، رأى ، فبراير.
- د. جمال الدين الخضور : الهوية والمشروع النهضوى «فاتر النهضة ، يناير.
- جمال حراجي: لازم تخرج فوراً ، شعر ، مارس.
- جميلة قويدر: ماذا بقى من « أبى القاسم الشابي» ، دراسة ، مارس.
- جوليبرى أفلاطون: ٢١ فبراير بقصة ، يناير.



- د. حبيب بولس: بريخت منظر الدراما ، مسرح ، مارس.



- حسن عبد الموجود : وردة لحبيبتين فقط بقصة أكتوبر.
- حلمى سالم .
- أشهد أن الشعراء قد عاشوا، بقعة ضوء، يناير.
- حجازى يطلب الرقابة على الشعر بقعة ضوء، فبراير.
- ثلاث شجرات تثمر برتقالا، المصوراتى، يونيو.
- الغراب واليمامة ، رأى يونيو.
- أم كلثوم فى بيت هاملت ، رسالة بكوينهاجن ، أكتوبر.
- لعبة الست ، جر شكل ، نوفمبر.
- تمية إلى فاروق جويده، جر شكل، ديسمبر.



- خالد سليمان: مهرجان المسرح التجريبي .. لا حجر فى البحيرة ، مسرح ، نوفمبر.
- د. خليل عودة : البحر بوابة الخروج .. دراسة فى نشيد البحر ، نقد ، أكتوبر.



- راندا أبو الذهب: إدوارد سعيد بين الشرق والغرب، ندوة ديسمبر.
- رابع بدير : أشقات ، قصة، أفسطس.
- رشيد يحيى : شعر التسعينات المصرى ، دراسة، يناير.



- زكريا شاهين : حليب الرماد ، لحظة الخروج إلى العالم ، نقد، فبراير.
- د. زكى البحيرى : سنوات اليسار - فى مصر، ندوة، مارس.
- زياد أبو لبن : البناء السردى فى رواية نجم المتوسط، نقد، مارس.



- سامى جعفر: يعزف وحيداً قصة ، أكتوبر.
- سلمان مصالحة : رحلة صعبة .. رحلة عربية سيرة ، مايو.
- قواعد إمادة النشر ، تعقيب ، سبتمبر.
- سعيد الوكيل : فتنة الكلمات وفتنة الطوائف فى التربية الدينية للأطفال بقضية ، ديسمبر
- سليمان دغش: هى لا تنام على قمر ، شعر ، نوفمبر.
- سمير اليوسف: كتابة أصلان وعرفته ، نقد، ديسمبر
- سمير درويش . الغرفة ذات الشباك المغلق ، شعر، نوفمبر.



- شعبان يوسف : العطش إلى يقين العطش ، نقد ، يناير.
- يصل ويصلم ليد إنجى أفلاطون : رسالة ، ديسمبر



- صلاح السروى : قصاص مقصود وشخص غير مقصود، نقد- ديسمبر
- صادق جلال العظم: ثقافة وعولة ، دراسة ، يوليو.
- صبحى حديدى : شيوخ الـ شعرو- دولار ، رأى يونيو.
- صبحى موسى: الأصدقاء ، شعر ، أكتوبر.
- د. صلاح صالح : أطيب العرش .. مطلقات القداسة والطغيان ، نقد ، مارس.
- صلاح ميسى : يخرج الحى من الميت : غياب ، مايو
- الحرس القديم لا يزال قادراً على إثارة الدهشة ، تحية ، يوليو.

- طارق إمام : الضالون ، قصة ، أغسطس.
- طلعت الشايب : بوشكين.. التداخل بين مسيرة الحياة ومسيرة الإبداع ، دراسة ، يوليو
- من طيلة الصفيح إلى طيلة نوبل، مقال، ديسمبر.
- طاهر غانم : قراءات عن الشاطئ الغربي، متابعات ، ديسمبر.

- عادل عبد الباقي: يامنة عبد الرحمن ، شعر ، يناير.
- د. عادل كامل : ليلة مراد .. جنية في بحر كم ، المصوراتي، مايو.
- عارف خلف البرديسي : أمى وسيرنا الغريب ، شعر ، أكتوبر.
- عبده جبير: الملعب الطبيعي قصة ، نوفمبر.
- عبد الحكيم العلامى: الواحدون والصور الصوفى نقد ، مارس .
- عبد الحميد البسيونى : الصندوق من خشب أميل ، قصة ، مارس.
- عبد الستار حتيقة: رحلة سلوى بكر « البشمورية »، نقد ، فبراير.
- كلب سنبطا ، قصة ، أغسطس.
- عبد القادر ياسين: زهدى.. سيرة حياة وكفاح ، تحية ، يوليو.
- عبد المنعم رمضان: أحلم أكثر من عاشق آخر، شعر، أبريل.
- مات سارق الفحم ، غياب ، نوفمبر.
- عذاب الركابي: پرومتيوس عصرتنا الجديد ، غياب ، نوفمبر.
- هزى عبد الوهاب : مشاهد يومية ، شعر ، يناير.
- عصام الزهيرى : من حكايات الجنات بقصة ، أكتوبر.
- عفاف السيد: تياجيل ، قصة ، فبراير.
- عفاف عبد المعطى : حديث الجنود وتعدد الأصوات السردية، نقد ، يونيو.
- على الدمينى : وردة الشعر وبغداد ، أيام فى القاهرة (١) ، فبراير.
- فوضى الحواس وقفطان الذاكرة ، أيام فى القاهرة (٢) ، مارس.

- الجسر والكتابة الأخرى ، أيام فى القاهرة (٢) ، أبريل.
- شرف : الوطن ، الرمز ، الأسطورة ، أيام فى القاهرة (٤) ، مايو.
- عماد فؤاد: كائنات رجل قتلته الوحدة ، شعر ، أكتوبر.
- عمر أبو القاسم الككلى : أكواب الماء وقطع الخبز ، قصة ، سبتمبر.
- عمرو جودة: طقوس السراب والحقيقة ، قصة ، يناير.
- عيد عبد الحليم: شهوة السرد عند جاز النبى الحلوى ، نقد ، مارس.



- غادة الحلوانى: يوم ، نص ، قصص ، مارس.
- غادة عيد المنعم: مهرجان الرقص الحديث ، مسرح ، سبتمبر.
- غادة نبيل: مولة ، شعر ، أبريل.
- ياله من كون أبيض (١) دراسة فى فهارس البياض ، نقد ، مايو.
- ياله من كون إبيض (٢) نقد ، يونيو.
- حياة وموت وعصافير ، متابعات ، يوليو.
- من له أنثان فليسمع مارسيل بحر شكل ، نوفمبر.
- ألف عام على عدم تحرير المرأة ، بحر شكل ، ديسمبر.
- فسان زقطان: شاب من الجهير يتخدم ، شعر ، ديسمبر.



- فاطمة حوحو: تلك الليلة فى برجها ، مقاومة ، مايو.
- فاطمة خير: لحظة اكتشاف ، قصة ، أكتوبر.
- فاطمة طفيلي: عاطف الطيب ، أحب ناجى العلى ، ونور الشريف ، حوار ، يناير.
- د. فتحي عبد الحافظ : الروض العاطر .. الأحرار والمستقبل ، نقد ، مايو.
- فريدة النقاش: كنت فى أرنون ، شهادة ، مايو.
- لا جائع ولا أمى بحر شكل ، نوفمبر.
- فوزى شلبى: عن الكتابة ، تجربة ، أبريل.



- قاسم مسعد عليوة : حكاية العم شعلان قصة ، يناير.



- كرم جبرائيل فؤاد: آخر أيام سقراط .. الدّم حبر الحقيقة ، مسرح ، مارس.
- سفينة نوح والشرق الأوسط ، عرض كتاب ، أبريل.
- كمال القاهي : شهادة الفلاحة والفلاح الفصيح ، سينما ، يوليو.
- فتاة من إسرائيل ، سينما ، سبتمبر.
- المرأة في المسرح الاسرائيلي، وفصح الصبار، مسرح، ديسمبر.
- كمال رمزي : السينما عربية . والنقد عربي ، سينما ، أبريل.
- عقيلة الحلم ، عقيلة العنان ، المصوراتي أبريل.
- فتحي غانم والسينما ، غياب ، أبريل.
- فيلم الآخر : الاستنساخ وحده لا يكفي، سينما ، يونيو.
- مهرجان «كان» : ماذا خلف قناع البهجة، سينما ، يوليو.



- ماجد يوسف : تطاعة بالقوة وبالفعل ، جر شكل، نوفمبر.
- حبة فوق، حبة تحت، جر شكل، ديسمبر.
- ماجدة إبراهيم : حوار مع الطاهرين جلون.. «المرتضى في الغرب والشرق ، حوار ، أبريل.
- د. ماري تريز عبد المسيح : قراءة في رواية «تصريح بالغياب» لمنتصر القفاش نقد، أغسطس.
- د. ماهر شفيق فريد: من أخطاء المترجمين ، رأى، أغسطس.
- د. ماهر الشريف: أزمنا أسبق من العولة، تعقيب ، سبتمبر.
- مايسة زكي : حالة إدريسية ، مسرح ، يونيو.
- مدحت يوسف : أمل يتراقص فوق خباثي ، قصة ، يناير.

- مجدى حسنين : حديث الحجرات المترية، قصة، مارس.
- مجدى فرج: «كركلا» ، دراما الصورة الحركية، مسرح ، فبراير.
- د. محسن فرجاشي : صدام الحضارات .. رمال متحركة ، دراسة ، أكتوبر.
- محمد السيد اسماعيل: عندما كنت حاضراً، شعر ، فبراير.
- محمد الفقيه صالح: حداثق ، شعر ، يونيو.
- محمد القيسي: أيقونة الخيمياشي ، شعر ، سبتمبر.
- محمد الطوبى : العابر على نهب القديعة ، شعر ، سبتمبر.
- محمد بركة: ثلاثة نصوص قصيرة ، قصة، أكتوبر.
- د. محمد بربرى : تاويل أحلام سيدة المنام ، نقد، مايو.
- استهلاك الإنسان .. إنسان الاستهلاك، قراءة فى شعر صعلاليك هذيل ، دراسة ، يونيو.
- محمد رفاعى: فارس على جواد من طين، قصة، ديسمبر.
- محمد عبد الله الهادى: أبو أمين ، قصة ، أكتوبر.
- د. محمد عبد المطلب : تطوّر تجربة محمود دروش الشعرية (١) ، نقد ، مايو.
- تطوّر تجربة محمود درويش الشعرية (٢)، نقد ، يونيو.
- محمد العسيري : قصائد، شعر ، سبتمبر.
- محمد سعد شحاته : قصيدتان ، شعر ، مارس.
- محمد عبد الحميد دغيدى: انكسارات داخلية كالعادة ، متابعات، سبتمبر.
- أزمة الأدب فى منوف ، متابعات نوفمبر.
- محمد عبد النبى : غياپ ، قصة، مارس.
- محمد عفيفى مطر: منمنمة يؤبدون لحظة السيراميك ، شعر، نوفمبر.
- محمود أبو عيشة : وجهك يشبه ساعة مائية، قصة ، يناير.
- محمود الأزهرى: خطيئة تخطيط، شعر ، أغسطس.
- محمود الزيات : تتجلى لميقاتها ، شعر، يناير.
- محمود خير الله: رغم أنف التحولات ، شعر ، يناير.
- مصطفى عبادة: كشف أدب ونقد ١٩٩٨ ، يناير.
- «٩٩» عام قصيدة النثر، الأجندة، أبريل.
- «الأجندة» متابعات ، أغسطس.
- من «كرداسة» إلى «كلوت بك» بجر شكل، ديسمبر.

- كشف أدب ونقد لعام ٩٩ ، ببلوجرافيا ، ديسمبر
- مصطفى عيد الوهاب : التحقيق ، قصة ، مارس .
- مصطفى عيد اللاه : مشاهد ، شعر ، أبريل .
- ملك عبد العزيز : لاشئ يحيى موات الخشب ، شعر فبراير .
- لا فقر ولا قهر ، شعر ، ديسمبر .
- منى سفيان : زهرة الياسمين ، قصة ، أكتوبر .
- د. منى طلحة : من التخفف من الفعل .. إلى الإرهاص بالفعل ، دراسة ، مارس .
- موناذا مراد : خطوط فى عظم قلب ، شعر ، أغسطس .
- مجدى الجابرى : غزالية الكنبه ، شعر ، مايو .
- * ثلاث قصص ، قصة ، أغسطس .
- اللى لحقته من جسمى ، شعر ، يونيو .



- نازك ضمرة : مزرعتى ، قصة ، مارس .
- نخال حمارة : لم يكن عرضاً لكتاب ، رداً على ثائر ديب ، تعقيب ، فبراير .
- شلال بهاء طاهر ، رأى ، أبريل .
- د. نوفل نيوف : الرواية المصرية فى التسعينات (١) ، دراسة ، سبتمبر .
- الرواية المصرية فى التسعينات (٢) ، أكتوبر .
- نورى الجراح : النص والرماس والهوية فى الجزائر ، ندوة ، مارس .



- هانى نسيمة : المرأة العربية وقهر المجتمع بقضية ، يناير .
- د. هانى يحيى : من كان بلا خطيئة ، شعر ، سبتمبر .
- هدى حسين إبراهيم : خفت الرنين ، غياب ، مايو .
- هشام قاسم : العملية السرية بقصة ، أغسطس .

- وجدان حسين: هيمنجواي .. مفردات الواقعية والموت، دراسة ، مايو .
- د. وفيق سليطين: تأملات في لغة القص.. عند الأديب السوري « عبد الله عبيد »
نقد ، أبريل.
- وليد الشيخ : قصائد لزجة، شعر، أكتوبر.
- د. وليد منير : شعرية تأمل الذات ، نقد ، أغسطس.

- ياسر شعبان: قصائد ، شعر ، أكتوبر.
- ياسر عبد الحافظ : ساكنو الغرف الضيقة ، قصة، يونيو.

الأبواب الثابتة

- أ- أول الكتابة ، المحررة فريدة النقاش ١٢ عدداً من يناير ، العدد ١٦١ إلى ديسمبر العدد ١٧٢.

ب- الديوان الصغير:

- ١- «فمن لى باسماع تعى ما أقوله» ،مختارات من شعر عبد الرحمن شكرى .
إعداد وتقديم: طلعت الشايب ، يناير العدد .
- ٢- «فى الاسلام المعاصر» تأليف : هانى العلوى تقديم فريدة النقاش ، فبراير.
- ٣- «قوى يا ذات الدلال قومي» .مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور .
ترجمة فاروجان كازانجيان . صياغة : محمد إبراهيم أبو سنة . تقديم: فاروق شوشة. أبريل .
- ٤- «أحمد الزعتر» شعر : محمود درويش . مايو .
- ٥- مختارات من «نبي» جبران . إعداد وتقديم:
فريدة النقاش ، يونيو.
- ٦- «كل قصيدة بيت صالح للسكنى» .مختارات من شعر «بوشكين» اختيار
وإعداد : طلعت الشايب . يوليو.

- ٧- « جيش من السوس محتل عمودى الفقرى » مختارات من شعر مجدى الجابرى ،
إعداد : مسعود شومان . أغسطس .
- ٨- « سوف تنال الصرية » مختارات من الألب الدينى الهندوسى . اختيار وترجمة
وتقديم : غادة نبيل . سبتمبر .
- ٩- « الطبيعة حمراء الناب والقلب » مختارات من شعر « تيدهيور » . إعداد
وتقديم : د. ماهر شفيق فريد . أكتوبر .
- ١٠- « أمى أهيشنى الشمس » رواية من دافغانستان تأليف . أحمد خان أبو بكر .
ترجمة ، أحمد مصطفى نوفمبر .
- ١١- ناصية القلب الأخضرانى قصص من مجدى حسنين ، ديسمبر .
- جـ- كلام مثقفين - صلاح عيسى :**
- ١- قوم جلوس حولهم ماء ، ، يناير .
- ٢- فرقة عبده مشتاق الثقافية . مارس .
- ٣- ماذا حدث فى انتخابات اتحاد الكتاب ؟ مايو .
- ٤- الورد القاعد على الكراسى . يوليو العدد .

ملفات

- ١- هادى العلوى . البغدادي سليل الحضارتين شارك فيه : مدوح عدوان ،
تلحمى رشيد الخيون بخير الدين سعيد ، فبراير .
- ٢- هذا الشاعر هذه الصفحات . ملف عن فاروق خلف اشترك فيه : حلمى سالم ،
فوزى شلبى ، د. محمود الحسينى ، فاروق خلف ، يونيو .
- ٣- ملف الأدب السودانى : السودان عشر سنوات من حكم الترابى ، تفريغ الروح
ومصادرة العقل . إعداد عبد الحميد البرنس . اشترك فيه : د. حيدر إبراهيم ،
عادل حسين ، عبد المنعم عجب ، أحمد الطيب ، أحمد محمد الفالى ، هويدا عبد
الله ، على عبد القيوم ، عادل القصاص ، عبد الحميد البرنس ، طارق الطيب .
يوليو .
- ٤- « العائش على الحافة أو حضرة المحترم » ملف عن : شكرى عياد ، أعده طلعت
الشايب سبتمبر .

هـ- وثائق:

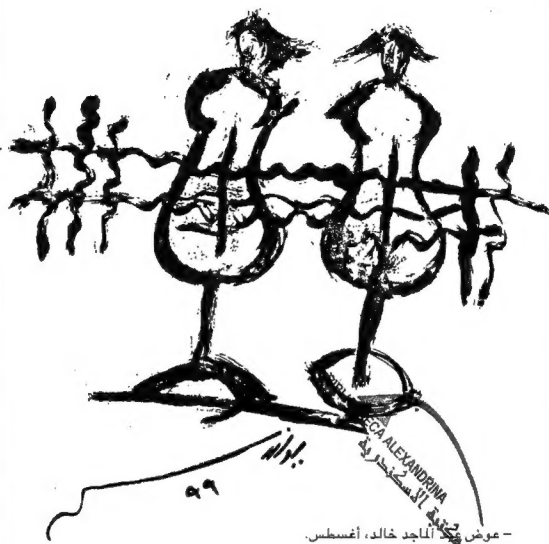
- العنصرية الاسرائيلية والثقافة العربية ، دراسة أعدها مركز «عدالة» لحقوق العرب في إسرائيل. يناير.
- ٢- «هوه أنا مجنون أقول اللي أنا عايزه» ، تسجيل نادر لتوفيق الحكيم ، تقديم طلعت الشايب ، يناير.
- ٣- انتكاسة جديدة لحرية الرأي ، تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان ١٩٩٩م أغسطس.
- ٤- بوشكين شاعر روسيا الكبير ، بقلم صديق شيبوب ، اعداد وتقديم: نبيل فوج سبتمبر.

و- عين، أحمد عز العرب:

- ١- بين الشعر والكاريكاتور ، فبراير.
- ٢- عن البساطة والجمال ، مارس.
- ٣- بعيداً عن الأجندة الرسمية ، أبريل.
- ٤- العيث في مناخ عابث ، يونيو.
- ٥- عم زهدى الحفار ، يوليو.
- ٦- ميلاد فنان جديد ، سبتمبر.

ل- قواصل ، التحرير:

- ١- تساؤلات الأقران الأول ، ريكان إبراهيم ، يناير.
- ٢- وصايا الاحتضار العشرين ، محمود محمد عامر ، أبريل.
- ٣- موال في العولة ، د. على عبد الكريم ، أغسطس.
- أوعى البانجو ، رمزي حسن شحاته ، أغسطس.
- صوت العروبة ، عبد الرازق محمود ، أغسطس.
- كفاية احتجاج ، متولى عبد اللطيف ، أغسطس.
- ٤- الأفق للجروح: بشرى بشير ، أكتوبر.
- سيدى التلفاز ، عماد الشايب ، أغسطس.
- بغض مباح ، شحاته أحمد محمد ، أغسطس.
- عبد الجواد خفاجي ، أغسطس.



- عوض محمد الماجد خالد، أغسطس.

م- رأى «أدب ونقد»

الثقافة والإعلام فى بيان الحكومة «: غياب الناس والحرية، فبراير.

ك: موضوعات غير موقعة:

١- لمحات من أدب الجنوب، ثلاثة عروض موجزة لثلاثة من أبحاث مؤتمر «الإبداع

الأدبى فى جنوب مصر بين الواقع والمأمول» الذى عقد فى مدينة المنيا، يناير.

